PQ2362.Z5T65 V. 1

a31187 003074638b

PQ2362.Z5T65 V. 1

a31187 003074638b

UNIVERSITY OF WATERLOO

LIBRARY

CALL No.

PQ
2362
Z5T65
v.1

Trahard, Pierre

La jeunesse de Prosper Mérimée

BIBLIOTHÈQUE MÉRIMÉE

LA

JEUNESSE DE PROSPER MÉRIMÉE

(1803-1834)

Il a été tiré de cet ouvrage :

Dix exemplaires sur papier des Manufactures impériales du Japon, numérotés de 1 à 10.

Cent exemplaires sur papier d'Arches, numérotés de 11 à 110.

Douze cents exemplaires sur papier vélin pur fil Lafuma, de Voiron, numérotés de 111 à 1310.

Exemplaire n° 783

REPRODUCTION INTERDITE

PIERRE TRAHARD

DOCTEUR ÈS LETTRES

LA JEUNESSE

DE

PROSPER MÉRIMÉE

(1803-1834)

TOME PREMIER

Avec deux phototypies

« Ce qui me fait plus de peine que je ne saurais dire, c'est que je ne crois pas que je voulusse revivre les années de ma jeunesse, peut-être même quand on m'offrirait de profiter de mon expérience pour les employer mieux que je n'ai fait. »

(*Lettre à la marquise de la Rochejacquelein*, Cannes, 8 février 1860. *Revue des Deux Mondes*. 15 avril 1896, p. 841.)

PARIS

LIBRAIRIE ANCIENNE ÉDOUARD CHAMPION

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'HISTOIRE DE FRANCE

5, QUAI MALAQUAIS (VI^e^)

1925

Property of the Library
University of Waterloo

A MES PARENTS

DU MÊME AUTEUR :

Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle. Paris, in-8°, 1923.
(Couronné par l'Académie française. Prix d'Éloquence, 1922.)

Une revue oubliée : la Revue poétique du XIX^e^ siècle (1835). Paris, É. Champion, in-8°, 1924.

Le Romantisme défini par le « Globe ». Paris, les « Presses françaises » (*Bibliothèque romantique*), in-12, 1924.

EN PRÉPARATION :

L'art de Prosper Mérimée de 1835 à 1870.

PRÉFACE

Ce livre n'a d'autre ambition que de marquer une étape. Il est impossible, à l'heure actuelle, d'écrire la biographie au jour le jour de Mérimée : trop d'obscurités subsistent dans sa vie, trop de documents font défaut à l'historien. Ainsi, au cours du voyage, j'ai soulevé de menus problèmes que je n'ai pas résolus. C'est le plaisir amer de la critique de ne jamais atteindre complètement son but et de laisser le lecteur insatisfait ; et peut-être la seule utilité de ce livre sera-t-elle de susciter de nouvelles recherches, d'indiquer quelques voies nouvelles. L'éducation de Mérimée et ses camaraderies de lycée, ses rapports familiaux avec les Fresnel, les Régnier et la branche des Mérimée originaires de Laigle, ceux qu'il entretient, entre dix et vingt ans, avec Simon Rochard et les artistes anglais sont mal connus ; on ne connaît guère mieux les études qu'il fit à la Faculté de Droit et l'on ignore sa thèse de licence. Comment son précoce humanisme se développa-t-il au contact d'un Boissonade et d'un Thurot, puis d'un Cousin et d'un Fauriel, d'un Sainte-Beuve et d'un Cuvier? Quelle fut la portée littéraire de sa liaison avec Lingay? Ses deux séjours à Coulommiers en 1822 et en 1823, son voyage à Boulogne-sur-Mer en août 1826, ses relations mondaines dans les salons

de la Restauration et de la monarchie de Juillet, son entrée à l'Abbaye-au-Bois et chez Mme Ancelot, ses accointances, vers 1827, avec la colonie russe de Paris et, à la même époque, avec les grands romantiques comme Balzac et Hugo... offrent encore des sujets d'enquête aux curieux. On entrevoit seulement (est-ce regrettable?) les amours du jeune homme : qui soulèvera complètement le voile dont s'enveloppent les visages différents et les âmes subtiles de Mme Lacoste et de Mme Delessert, de George Sand et de Jenny Dacquin même, et qui dira le pur et beau roman qu'ébaucha Mérimée sous le ciel d'Espagne avec la comtesse de Teba? Il reste à suivre l'amateur chez les artistes de la Restauration, chez J.-R. Auguste, chez E. Delacroix, chez David d'Angers..., à expliquer sa rupture brusque avec celui-ci, à préciser sa carrière de fonctionnaire sous la monarchie de Juillet, à mieux pénétrer dans sa vie intime entre 1831 et 1834, etc..., etc... Par ailleurs, son premier séjour en Angleterre présente beaucoup d'imprécisions et son premier voyage en Espagne est mal connu ; quand on veut suivre fidèlement Mérimée à Londres, à Madrid, en Andalousie et dans les Castilles, les doutes surgissent, nombreux, et l'on devine des silhouettes là où l'on voudrait saisir des types. Enfin, au point de vue littéraire, l'irritante question des *Sources* ne sera jamais épuisée. J'en fais aisément mon deuil. Je regrette davantage de n'avoir pu éclairer d'un jour plus franc la *Bataille* et *Cromwell*, ni prouver de façon plus décisive que les quatre articles consacrés par le *Globe* à l'Espagne en 1824 sont acquis à Mérimée. Sa collaboration aux journaux et aux revues de l'époque, le *Globe*, la *Revue des Deux Mondes*,

la *Revue française*, la *Revue de Paris*, l'*Artiste*, le *National*, appelle des précisions. Quant à l'article qu'il prétend avoir publié vers 1830 sur Eschyle et Shakespeare, et que tous les critiques paraissent ignorer, je n'ai pu le découvrir, malgré de patientes recherches[1].

Les fervents de Mérimée ont donc encore de l'ouvrage, et c'est tant mieux. Mais pourquoi la vie et l'œuvre d'un écrivain si admiré, si étudié, présentent-elles tant d'énigmes? Il en est deux raisons : d'abord les documents qu'il eût le plus appréciés, c'est-à-dire ses innombrables lettres, nous sont parvenues en un déplorable état. Aucune de ses correspondances n'a été, je crois, publiée intégralement : qu'il s'agisse de Jenny Dacquin, de Stendhal, de Panizzi, de Jaubert de Passa, de Sutton Sharpe, de Requien, de Gobineau..., les maquillages et les mutilations, j'allais dire les profanations, ne se comptent plus. Des mains adroites ou capricieuses ont changé les dates, rogné, coupé, supprimé..., des éditeurs sans scrupule ont pris avec le texte des libertés étranges. On s'est élevé[2] contre ces pratiques dont quelques-unes se justifient par des raisons de délicatesse morale ou de pudeur littéraire, mais dont la plupart ne se peuvent pardonner. D'autres correspondances nous sont livrées par bribes, comme à regret : telles les correspondances échangées par Mérimée avec Albert Stapfer, avec M^me^ de Montijo, avec Lingay, avec Sophie Duvaucel, avec Boissonade, avec Cousin, avec Estebañez Calderon...[3]. D'autres enfin, perdues, détruites ou

1. F. Chambon avait indiqué déjà certaines lacunes (cf. *Lettres inédites de Prosper Mérimée*, in-8°. Moulins, 1902, p. CXXVII et CXXVIII ; *Notes sur Prosper Mérimée*. Paris, Dorbon, in-8°, 1903, p. IX-XI et XII).

2. Cf. Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 93, note 2.

3. Filon même est suspect de partialité.

jalousement gardées, nous sont inconnues : ainsi les lettres adressées par Mérimée à son homonyme Henri Mérimée, à ses amis intimes Jean-Jacques Ampère et Jacquemont, à des poètes ou à des artistes comme V. Hugo, A. de Musset, Latouche, David d'Angers, Delacroix..., à des camarades de fête comme Mareste ou Koreff, à des maîtresses comme Mme Lacoste ou Mme Delessert, à des étrangères comme miss Fanny Lagden[1]. L'incomparable trésor romantique que le vicomte Spœlberch de Lovenjoul a légué à l'Académie française renferme plusieurs liasses de lettres inédites que j'ai consultées et dont la publication enrichirait cette correspondance énorme[2]. Enfin, il existe en France et à l'étranger d'importantes correspondances ; leurs possesseurs ne veulent ou ne peuvent s'en défaire. A maintes reprises, je me suis heurté à des *veto :* Mérimée fut mêlé trop intimement à la vie politique et morale de ses contemporains pour que toutes les précautions ne se justifient pas, surtout quand il s'agit des femmes ; on connaît, par ailleurs, le goût de Mérimée pour le scandale et la gravelure. Peu à peu, cependant, on publie quelques lettres ; et il en vient de partout, du fond même de l'Europe, car Mérimée fut le premier épistolier du XIXe siècle et il écrivit souvent, dans

1. Le manuscrit original (en anglais) des lettres à miss Lagden (une centaine) est la propriété de M. É. Champion.

2. Chantilly, bibliothèque de l'Institut, fonds Spœlberch de Lovenjoul, B. 395, B 395 *bis*, B 396, B 397. Les lettres les plus importantes sont adressées à E. Augier (vingt-huit lettres), Alfred Arago (vingt-neuf lettres), Sainte-Beuve (quarante-six lettres). Il en existe de curieuses qui sont adressées à Lingay, Mareste, Augustine Brohan, Louis Lurine, Achille Vogue, Allart, Robin, Vogin... Enfin, G. Vicaire possédait vingt-quatre lettres inédites adressées au baron Pichon.

leur propre langue, aux Espagnols et aux Russes, aux Anglais et aux Allemands, avec autant d'abondance qu'à la comtesse de la Rochejacquelein ou aux Lagrené. Ainsi le critique est en présence d'une masse de documents mutilés, parfois suspects, dont l'ensemble laisse une impression disparate et confuse. Grâces soient rendues aux chercheurs patients, MM. Tourneux, F. Chambon et P. Josserand[1], qui ont mis de l'ordre dans ce chaos et nous ont livré le fil d'Ariane! Au reste, eussions-nous en main tous les documents, et ces documents fussent-ils classés, étiquetés, catalogués, il resterait une seconde raison pourquoi le caractère de Mérimée semble une énigme, c'est que la plus grande énigme il la porte en soi. On a beau étudier l'homme, on n'est pas sûr de le bien saisir ni de le connaître à fond : pour avoir mis un masque il reste ignoré, ou méconnu. Avec lui, on ne se sent jamais en parfaite confiance ni en communion intime ; souvent il agace, il irrite parfois. C'est un compagnon qui stimule, ce n'est pas un ami à qui l'on s'abandonne : telle est la rançon du mystère dont s'enveloppa celui qui fut, au sens propre, le moins « mystérieux » des hommes.

***

Malgré ces obstacles, j'ai entrepris sur la jeunesse de Mérimée une téméraire étude. Les amateurs d'inédit

1. Chambon, *ouvr. cités ;* Tourneux, *la Correspondance générale de Prosper Mérimée* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, 6e année, 1899, p. 55 à 71). — M. P. Josserand a remis ce travail à jour : *Prosper Mérimée. Esquisse d'une édition critique de sa correspondance* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1924, p. 11, 1re partie ; avril-juin 1924, p. 225). Le travail est en cours de publication.

feront sagement de ne pas ouvrir mon livre, car j'ai usé avec la plus grande discrétion des documents que m'a découverts le hasard. D'abord, les ayant étudiés, je suis convaincu qu'ils modifieront peu la physionomie morale de Mérimée ou que, s'ils la modifient, ce ne sera pas, dût la piété de F. Chambon en être attristée[1], à l'avantage du modèle. Ensuite, je crois que la pudeur doit avoir sa place dans la littérature comme dans les mœurs, et si je n'ai pas tout dit sur George Sand, sur Mme Lacoste ou sur Mme Delessert, c'est volontairement. Enfin, je n'attache qu'une importance relative aux menus faits de la vie quotidienne et j'ai étudié la vie de Mérimée surtout dans la mesure où elle explique son œuvre, quelquefois avec l'arrière-pensée que l'œuvre d'un écrivain détermine sa vie[2]. J'ai ébauché un essai d'esthétique où trois points essentiels devaient être mis en lumière : la formation intellectuelle de Mérimée ; son attitude à l'égard du romantisme ; l'évolution de son art. Dans la formation intellectuelle, il m'a semblé que les influences jouaient un rôle prépondérant. La plupart des critiques ont vu en Mérimée un disciple de Stendhal ; je les ai suivis avec prudence et je me suis efforcé de montrer que tels camarades comme Jacquemont ou J.-J. Ampère, tel professeur comme Lingay, tels artistes comme Simon Rochard ou Thomas Lawrence, tel écrivain comme de

1. Le portrait qu'il a laissé de Mérimée est flatté (cf. *Lettres inédites de P. Mérimée*, p. CXVII et suiv.).

2. Malgré la similitude des titres, mon livre ne peut donc prétendre être le pendant du livre de M. P. Arbelet sur la *Jeunesse de Stendhal*. Paris, É. Champion, 2 vol. in-8°, 1919. — MM. F. Baldensperger (*Gœthe en France*. Paris, Hachette, in-8°, 1904, p. 306-307), Brunetière (*Victor Hugo*. Paris, Hachette, 2 vol. in-12, 1906, t. I, p. 2) et P. Bourget (*Mérimée nouvelliste. Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1920, p. 257), etc., ont dit les dangers que les minuties font courir à la critique littéraire.

Latouche, tel poète comme Byron avaient été pour lui des guides plus certains. Sur le deuxième point, je me suis écarté également de l'opinion admise : Mérimée, dit-on, est un dilettante qui se moque du romantisme et se rallie aux principes de l'art classique. En réalité, dans la lutte qui mit aux prises les partisans de Boileau et ceux de Shakespeare, il fut un militant de la première heure ; entre vingt et trente ans, il nous apparaît comme un romantique à froid, parfaitement conscient de ses insuffisances, donc un romantique manqué, mais un romantique tout de même. S'il cesse de l'être, c'est quand le romantisme décline : encore n'est-il pas sûr que l'auteur de *Carmen* n'ait point survécu à celui-ci. Enfin, le troisième point prête moins aux controverses ; mais il m'a semblé que les premières œuvres de l'écrivain étaient souvent mal comprises parce qu'on n'en saisissait pas l'intention. Œuvres de circonstance et de combat peu durables certes, mais curieuses, elles sont le résultat immédiat de la formation intellectuelle du jeune homme, des influences qu'il a subies, des modes qu'il a prestement adoptées. Elles sont davantage, et, entre 1825 et 1834, une évolution s'accomplit dans l'art de Mérimée : la *Chronique du temps de Charles IX* et les *Nouvelles* marquent le point culminant. Le peintre de *Colomba* variera sa manière, il ne fera pas mieux ; et j'ai cru pouvoir être indulgent au *Vase étrusque*, à la *Double méprise* et aux *Ames du Purgatoire*, car ces études morales me paraissent plus riches d'expérience et de sensations, de sentiment et de vie que *Mateo Falcone* ou la *Vision de Charles XI*, œuvres grêles et sèches. De ces premiers essais j'ai essayé de dégager une esthétique originale, qui n'est plus la même en 1830 qu'en 1825.

Pour la mieux saisir, il m'a fallu étudier l'origine des ouvrages de Mérimée et suivre celui-ci partout où sa fantaisie laborieuse lui plut d'aller, c'est-à-dire très loin. Or, si l'étude des *Sources* est utile, elle n'est intéressante que dans la mesure où elle explique l'œuvre[1] ; à coup sûr, elle importe moins que celle de l'utilisation des documents par l'écrivain. L'art commence où cesse l'imitation et la tâche du critique consiste à déterminer non en quoi une œuvre magistrale ressemble aux œuvres médiocres dont elle s'inspire, mais ce par quoi elle en diffère. « Où connaissez-vous une critique qui s'inquiète de l'œuvre en soi d'une façon intense? demandait Flaubert. On analyse très finement le milieu où elle s'est produite et les causes qui l'ont amenée ; mais la poétique *insciente?* d'où elle résulte? sa composition? son style? le point de vue de l'auteur? Jamais[2]. » C'est, en effet, la tâche difficile. Je ne l'ai pas remplie, mais je n'ai point oublié que tout se ramène à des questions d'esthétique et j'ai apprécié l'œuvre de Mérimée aussi objectivement que possible. Si, toutefois, j'ai fait une place aux documents dont use Mérimée, c'est que, en vérité, Mérimée est un lecteur inassouvi, un lettré doublé d'un érudit et que, en conséquence, il assimile ses lectures et il les utilise avec une habileté suprême. Rien, chez lui, comme parfois chez Stendhal, qui ressemble au plagiat ; tout se fond dans la trame serrée du récit et les fils étrangers ne se discernent pas à l'œil nu. Mérimée a fait siens les innombrables em-

1. « Il n'y a plus d'originaux grâce aux petits génies », a dit Montesquieu, que la sotte accusation de plagiat indignait (cf. *Œuvres complètes.* Paris, F. Didot, in-8°, 1838 ; *Pensées diverses*, p. 623).

2. *Œuvres complètes.* Paris, L. Conard, in-8°, 1910 ; *Correspondance*, t. III, p. 547.

prunts de son intelligence : c'est pourquoi ses œuvres, dont pas une n'est « originale » dans son essence, sont tellement instructives au point de vue de l'originalité même.

Il reste, en effet, que Mérimée conduit loin. Pour connaître sa jeunesse, il faudrait pénétrer le XVIII^e siècle et le XIX^e siècle, dont il participe également ; savoir l'anglais, l'espagnol, un peu d'allemand, un peu d'italien, quelques dialectes français et étrangers[1] ; devenir tour à tour archéologue, chroniqueur, historien, dramaturge, critique, nouvelliste, romancier, philologue, moraliste... ; être imbu des littératures étrangères ; étudier à la fois notre XIV^e siècle et notre XVI^e siècle, où il cherche des inspirations ; être au courant des mœurs exotiques les plus variées comme des mœurs parisiennes de la Restauration et de la monarchie de Juillet, bref posséder cet esprit, sinon universel, du moins international qui fut le sien. Mérimée ne contente pas le cœur, mais il offre une excellente discipline spirituelle.

***

S'étonnerait-il qu'on lui appliquât la méthode qui lui fut la plus chère? Il adorait les mémoires, les chroniques, les correspondances. C'est à l'aide des correspondances de son temps, des chroniques et des mémoires contemporains que j'ai cherché à le faire revivre. Beaucoup de pages qui lui furent consacrées depuis cent ans ne méritent pas l'attention. En revanche, j'ai donné une large place aux témoignages de Balzac et d'E. Quinet, de Hugo et de Stendhal, d'A. Dumas et de Th. Gautier ;

1. Et, dans la suite, d'autres langues encore, comme le russe.

j'ai pris leur substance aux livres curieux d'Étienne Delécluze, de lady Morgan, de J.-J. Ampère, de Jacquemont, de Lenormant, de Delacroix, de Véron, de Ingres, de Cappo di Feuillide... ; j'ai fait appel aux témoignages souvent contradictoires des revues et des journaux, comme le *Globe*, la *Revue de Paris*, la *Revue des Deux Mondes*, le *Mercure du XIX*e *siècle*, la *Pandore*, le *National*, la *Mode*... Là, tout est vie, et, si l'on reproche à ces témoignages leur partialité, quels sont donc les témoignages humains qui ne soient pas partiaux? Ceux-là ont au moins le mérite, s'ils embellissent ou déforment parfois la réalité, d'être un miroir à peu près fidèle d'une magnifique époque. Grâce à eux, le critique peut devenir un historien du détail et il a chance d'éclairer la physionomie de son héros : les *Mémoires* de Marbot, les *Souvenirs* de Delécluze ou *César Birotteau* aident à comprendre le jeune Mérimée. Pour le mieux comprendre, il m'est arrivé de solliciter un peu les textes. La faute est-elle plus grave quand il s'agit des œuvres de l'écrivain? Car, en définitive, c'est Mérimée qui nous fait le mieux comprendre Mérimée, et les jeunes années se reflètent dans le visage de l'homme et dans celui du vieillard[1].

***

Que tous ceux qui m'ont aidé dans ce travail reçoivent le témoignage fervent de ma reconnaissance. Je leur dois en retour une confession : lorsque j'ai abordé cette étude, Mérimée ne m'était pas sympathique. Pourquoi le fréquenter alors? Parce qu'il n'est pas bon d'aller

1. Cf. *Appendices. Pièces justificatives* n° *1.*

toujours vers ceux qui nous sont chers et qui font écho à notre chant intérieur ; parce que les autres nous arrachent à nous-mêmes, nous imposent des disciplines insoupçonnées, nous forcent à contempler le monde avec des yeux non prévenus, à embrasser des idées qui, sans eux, nous resteraient étrangères. Mérimée m'a rendu ce service ; et j'ai cru, par surcroît, qu'à le fréquenter ce manque de vocation disparaîtrait. Hélas ! il n'en a rien été. Est-ce à dire que Mérimée fût mauvais ? Non ; il n'était ni meilleur ni pire que la plupart des hommes. Mais sa nature, double en quelque sorte, me heurte, et je crois en découvrir la raison : dans la vie, Mérimée ne s'est pas montré tel qu'il était et, dans son œuvre, il apparaît un pur intellectuel. Toutefois, son intelligence fait pardonner à son cœur, et je lui pardonne en songeant que nous avons presque tous besoin, sinon de pardon, du moins d'indulgence. Je lui pardonne au nom de cette intelligence subtile dont il fut la victime clairvoyante et attristée : écrivain qui ne s'en laisse jamais accroire, qui sait la valeur d'une conscience et d'une pensée libres, qui goûte les jeux les plus nuancés de l'esprit sous toutes les latitudes[1], qui, avant la trentième année, saisit curieusement l'Angleterre avec Duvergier de Hauranne, l'Espagne avec Mme de Montijo, l'Inde avec Jacquement ; qui, de la Havane à Constantinople, entrevoit l'éblouissement des cieux lointains ; qui pénètre aussi bien Cervantès que Byron, Murillo que Brantôme, Shakespeare que Tourguéneff... ; qui est capable, par la plume ou par le pinceau, de les

1. « J'ai toute ma vie cherché à être dégagé de préjugés, à être citoyen du monde avant d'être Français... » (lettre à mistress Senior, 13 septembre 1870. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1879, p. 768).

imiter tous, il fait oublier l'homme habile à se dérober, hostile à toute effusion. En sa compagnie, on se plaît aux divertissements de la raison : aussi ai-je pensé qu'à défaut de sympathie je lui devais la justice ; car l'honnêteté de la critique exige que moins on aime l'homme, plus on s'efforce de comprendre l'écrivain.

Or, la justice entière n'est pas encore rendue à Mérimée ; pourtant l'artiste, dans quelques-unes de ses parties, n'est pas inférieur à Stendhal, que l'on comble à satiété. Mais il est et il restera victime de sa continence volontaire, de son manque d'enthousiasme, de son ironie forcée[1]. Sauvegardant certaines vertus classiques au milieu de la tourmente romantique, il passe pour un maître écrivain en France et à l'étranger, surtout en Angleterre et en Espagne[2], où on le considère avec raison comme un compatriote ; il lui manque, pour communiquer à son œuvre l'émotion qui fait vivre, l'heureuse ignorance et la naïveté spontanée des grands hommes. Me reprochera-t-on d'avoir prolongé au delà des bornes ordinaires une jeunesse qui mûrit fort vite? On arrête la jeunesse de Stendhal soit à dix-neuf ans, soit à vingt-quatre ans[3] : c'est arrêter trop tôt la jeunesse de l'homme. Jusqu'à l'âge de vingt ans, n'est-ce pas l'enfance, « les enfances », comme on

1. « Vous ne saurez jamais ni tout le bien ni tout le mal qui est en moi. J'ai passé ma vie à être loué pour des qualités que je n'ai pas et calomnié pour des défauts qui ne sont pas les miens... » (*Lettres à une inconnue*. Paris, Calmann-Lévy, 2 vol. in-12, 1899, t. I, p. 98). — C'est la rançon de la « housse de toile » (*Ibid.*, p. 108). Aussi des critiques comme E. Biré ont pu lui être durs (cf. *Portraits littéraires*. Lyon, Vitte, in-8°, 1888, p. 1).

2. Actuellement quatre thèses sont en préparation sur Mérimée, deux en Angleterre, une en Suisse et une en France.

3. Arbelet, *ouvr. cité;* P. Martino, *Stendhal*. Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-12, 1914.

disait aux temps héroïques? Et la véritable et féconde jeunesse ne fleurit-elle point vers dix-huit ans pour s'épanouir entre la vingtième et la trentième année? Aussi, me refusant à penser que notre printemps est si court, j'ai suivi l'écrivain jusqu'au seuil de l'âge mûr. Le titre d'*Inspecteur des Monuments historiques* lui donne alors de la gravité ; Mérimée a beau être jeune encore, son titre le vieillit. Au reste, sa formation morale, sinon intellectuelle, paraît achevée et le rôle qu'il joua dans la bataille romantique est, en tout cas, fini.

« Une de nos lois fondamentales de l'art, c'est de proportionner le travail à l'importance et à la destination des objets auxquels il s'applique[1] », a dit Mérimée ; loi d'harmonie à laquelle j'aurais voulu satisfaire en présentant un livre court sur cet écrivain bref. Ce livre paraîtra long pour son objet et les lacunes qu'il présente ne sont pas son plus grand défaut. Je le publie tel quel, avec ses imperfections et ses incertitudes. Tout travail doit avoir une fin et l'essentiel n'est pas de concevoir, mais d'aboutir. Sainte-Beuve a écrit une page charmante où, jugeant un des amis de Mérimée, J.-J. Ampère, il parle de la nécessité d'aboutir sur un ton délicieusement suranné qui rappelle La Bruyère et surtout Vauvenargues : « Vous passez votre vie, mon ami, à faire des projets, des plans, à amasser des matériaux ; vous passez votre vie à vous préparer à vivre. Vous vous êtes levé dès avant l'aurore ; vous êtes en campagne tout le jour, vous faites des recrues en toute contrée, il vous en vient de tous les points de l'horizon ; ce n'est jamais assez à votre gré ; il vous en faut du fond de la Laponie, il vous en faut du plus lointain Orient, c'est bien ; mais

1. *De la Céramique* (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1853, p. 206).

prenez garde, au train que vous suivez, de passer le jour entier aux préparatifs et de ne livrer bataille qu'à sept heures du soir, après que le soleil sera couché. Les uns, comme Viguier, perdent de bonne heure la bataille, et le reste de leur vie n'est qu'une défaite errante, une vague dispersion ; les autres, comme Fauriel, ne livrent pas la bataille, tant ils sont lents à tout rassembler[1]. »

Au risque de la perdre, j'ai livré la bataille avant que le soir tombe.

1. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*. Paris, M. Lévy, 1863-1870, t. XIII, p. 227 : article sur Jean-Jacques Ampère, à qui Sainte-Beuve s'adresse ici.

LA

JEUNESSE DE PROSPER MÉRIMÉE

(1803-1834)

CHAPITRE I

L'ENFANCE

(1803-1820)

Prosper Mérimée, nouvelliste français, est né à Paris, le 28 septembre 1803[1]. Du lieu, de la date on a tiré des conclusions fragiles sur son caractère ; on a évoqué l'épopée impériale, le soleil d'Austerlitz[2], et cette « marche gigantesque du monde » dont parle superbement Chateaubriand[3]. Ce sont paroles sonores et creuses, car il importe peu que Mérimée ait respiré au berceau « un air plein de gloire[4] ». Du petit Parisien on s'est ingénié à faire un Normand, mais en vain. Sans doute, la famille est originaire de Broglie, et la généalogie rayonne sur Rouen, sur Laigle. Qu'on établisse avec soin ces origines, comme le fait M. G. Pinet, soit[5] ; qu'on s'efforce, en sol-

1. Sur la maison natale et sur l'acte de naissance, cf. G. Pinet, *Léonor Mérimée, 1757-1836*. Paris, Champion, in-8°, p. 88. — F. Chambon, *Lettres inédites de Prosper Mérimée*. Moulins, in-8°, 1900, p. x ; *Notes sur Prosper Mérimée*. Paris, Dorbon, 1903, in-8°, p. 3, n. 1.

2. G. Grappe, *Dans le jardin de Sainte-Beuve. Essais*. Paris, Stock, in-18, 1908, p. 259.

3. *Mémoires d'outre-tombe*, t. II, p. 329.

4. Musset, *Confession d'un enfant du siècle*, p. 3. Ces pages déclamatoires commandent la circonspection.

5. *Ouvrage cité*, p. 1, 86, 132 et suiv... Broglie est un bourg de l'Eure. Léonor Mérimée y naquit en 1757 ; son père, François Mérimée, fut

licitant les textes, de découvrir en Mérimée un pur Normand et, dans son œuvre, une « originalité racique », comme le fait M. J. L'Hôpital [1], c'est passer la mesure. « Aristocrate idéaliste épris de grandeur et sensible au mystère, le Normand est tout cela, et Prosper Mérimée a été tout cela... », affirme ce dernier, et il ajoute : « C'est par les côtés normands de son talent que Mérimée a survécu[2]. » Pure fantaisie! En lisant le *Vase étrusque*, sur lequel une théorie aussi dangereuse est échafaudée, on ne discerne point cette « originalité racique » où tant de choses se mêlent et se confondent. S'il est vrai que Mérimée soit à demi normand, il perd de bonne heure tout contact avec les Normands et rompt les attaches. Il n'habitera jamais la Normandie comme Flaubert, il n'y fera aucun séjour comme Maupassant. La Normandie est une des rares provinces qu'il ne visitera pas en sa qualité d'Inspecteur des Monuments historiques et son *Voyage dans l'ouest de la France* ne la mentionnera même point. Nulle part, ni dans son œuvre, ni dans sa correspondance, il ne parlera de cette province dont un Flaubert, un Maupassant, un Barbey d'Aurevilly sont imprégnés. Pas une de ses nouvelles n'évoquera le frais pays des ancêtres, pas une n'aura pour cadre une petite ville ou une campagne normandes. Pour Mérimée la Normandie est aussi lointaine, aussi étrangère que la Bretagne ou la Provence; le murmure de la Charentonne n'est pas venu jusqu'à lui. Jamais il ne se réclamera de ses origines et il aura pour le Normand Flaubert une

intendant du maréchal de Broglie et avocat au parlement de Rouen. Louis-Jacques et Augustin-Jean Fresnel, cousins de Prosper, sont nés à Broglie. Dans les départements de l'Eure et de l'Orne (à Laigle), d'autres familles portent le nom de Mérimée, mais la parenté est douteuse. Enfin, Anne Moreau, qui épousera Léonor Mérimée en 1800, appartient à la famille des Leprince, originaires de Rouen.

1. *Mérimée, auteur normand*, aux dépens de la Société normande du livre illustré, in-16, 1914. L'auteur tire Mérimée à soi.

2. *Ibid.*, p. 15, 16, 18, 19, 20.

antipathie que le Normand Barbey d'Aurevilly lui rendra...

Ainsi l'influence de cette Normandie, pratique et têtue, qui marqua d'illustres écrivains, me paraît nulle sur Mérimée. Celui-ci, Parisien né, le restera toute sa vie et n'en subira que mieux les influences extérieures, Paris étant la ville où convergent les idées du monde. Il préférera jusqu'à son dernier jour l'asphalte des boulevards aux charmes de la nature et, tel son héros Darcy, regrettera la rue de Bellechasse sous les splendeurs du ciel oriental[1].

Je n'insiste pas non plus sur l'influence des ancêtres[2] et, en particulier, de l'arrière-grand'mère, Marie Leprince de Beaumont. Une arrière-grand'mère, qu'est-ce donc pour l'enfant, si ce n'est une vénérable aïeule dont l'image se fane en un cadre doré? Tout de même, certains critiques veulent que Mérimée doive ses dons de nouvelliste à l'ancêtre délicate, auteur de récits enfantins, dont le meilleur, *la Belle et la Bête*, lui a survécu. Faut-il pousser si loin l'hérédité? La légende prétend que les grand'mères et les arrière-grand'mères ont l'art de raconter *Peau-d'Ane* ou d'écrire le *Petit Chaperon rouge;* leurs petits-fils ou leurs arrière-neveux n'ont pas, pour autant, les mêmes dons dans les veines! J'aime mieux croire que le souvenir de l'aïeule évoqua aux yeux de Mérimée les ombres familières d'une M^me^ du Deffand ou d'une Julie de Lespinasse, en la compagnie de qui, sans doute, il rêva de vivre. Mais enfin, dans la famille — et des deux côtés — on conte bien, on dessine mieux encore. Ces deux talents s'épanouissent chez le père et chez la mère de Mérimée : l'un et l'autre refleu-

1. *La Double méprise*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d., p. 89. La rue de Bellechasse était alors une rue mal famée (cf. J. Troubat, *Plume et pinceau*. Paris, Liseux, in-16, 1878, p. 29).

2. Sur l'hérédité de Mérimée, cf. *Appendices. Pièces justificatives* n° 2.

riront chez l'enfant. Car si l'influence des ancêtres est lointaine, celle des parents est tangible.

Fonctionnaire modèle, brave homme doux et calme, un peu austère, amateur intelligent et peintre banal, le père semble n'avoir marqué son fils que de caractères extérieurs. Fonctionnaire, Prosper Mérimée le sera, mais avec désinvolture; peintre, il le sera, mais avec gaucherie. Pareillement, l'amateur d'art, le voyageur et l'antiquaire que fut Léonor Mérimée revivront chez le fils avec plus de relief. Quant à cette teinte de sentimentalisme et de préciosité, héritage du XVIII^e siècle, qui est répandue sur l'œuvre correcte et froide du peintre de la *Famille Lebœuf*, elle se retrouvera, par endroits, dans l'œuvre de Prosper. Le père avait l'âme sage d'un secrétaire perpétuel de l'*École des Beaux-Arts* et affichait des principes en matière d'esthétique. Son fils n'aura pas de principe ou feindra de n'en pas avoir. Mais il se peut que les rigides principes du premier aient influé sur l'enfant : recherche de la forme classique, de la ligne sobre, du contour net, élimination de ce qui est fantaisie, retour à l'art antique, à la copie exacte de la nature et des vieux maîtres, voilà l'esthétique que Léonor Mérimée expose à Simon Rochard en 1816[1]. Admirateur de David, puis de Ingres, il assiste avec effarement aux tentatives de Géricault et de Delacroix, qu'il répudie. Plus tard, son fils, à qui rien n'échappe, trouvera le moyen de concilier Ingres et Delacroix; pour l'instant, incapable de se hausser à de pareilles vues d'ensemble, le gamin vit dans cette atmosphère très saine, dans ce demi-jour d'atelier très doux, mais comme décoloré. A l'heure où le romantisme va faire rutiler ses couleurs éblouissantes, l'enfant écoute le père gronder contre cet art ennemi des prin-

1. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 63 et 92. — Éphrussi, *Gazette des Beaux-Arts*, 33^e année, 1891, 3^e période, t. VI. Article sur *Simon-Jacques Rochard, 1788-1872*, p. 449.

cipes séculaires et des règles établies : telle est la première empreinte ; elle ne s'effacera pas. Dans la chambre à coucher de son appartement de la rue de Lille, Prosper Mérimée donnera la place d'honneur à l'*Innocence nourrissant un serpent*, tableau bizarre où une préciosité naïvement sentimentale rappelle le XVIII^e^ siècle ; c'est une des meilleures œuvres du père. Est-il indifférent que le fils ait eu toute sa vie sous les yeux l'allégorique peinture d'un élève de Doyen[1] ; que l'exemple du peintre, formé entre 1778 et 1795, lui soit sans cesse présent ; que ce peintre ait été strictement classique, nourri de la beauté des bas-reliefs antiques, possédé par la recherche de la correction, de la forme, du dessin, et qu'enfin cet admirateur de David ait lu La Harpe et Luce de Lancival après avoir lu, dans sa jeunesse, Bernis et Dorat?

Jusqu'ici l'intelligence seule est en cause. On ne voit pas, en effet, que Léonor Mérimée fasse rien pour éveiller la sensibilité de l'enfant. On s'étonnerait même de sa gravité un peu compassée à l'égard de son fils s'il n'appartenait au XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire au temps où un père disait « Monsieur » à son fils. Léonor Mérimée ne va point jusque-là, mais il n'est pas le camarade affectueux que chacun de nous trouve aujourd'hui dans son père. Il tutoie l'enfant et marque la limite. J'imagine que cette roideur qui nous déconcerte n'exclut ni la bonté ni le dévouement. Et la mère? C'est la part des femmes de former le cœur ; la femme du peintre réussit-elle à former celui de son fils? Sans doute, mais à l'image du sien. « Napoléon, écrira plus tard Mérimée, a dit que le bonheur à venir d'un enfant dépendait de sa mère[2]. » Lui-même le

1. Plus tard, il copiera *Vertumne et Pomone* (cf. J. Troubat, *ouvr. cité*, p. 34).

2. *Le National*, 7 mars 1830, p. 3. Le passage cité, inexactement d'ailleurs, par Mérimée est au t. I, p. 393, des *Mémoires* de L. Byron publiés par Th. Moore (trad. : L. Belloc). On peut en rapprocher la parole de Stendhal : « Je croirais assez avec Buffon que nous tenons

sent, car s'il fut heureux, autant qu'on peut l'être, il le dut à sa mère qui lui resta intelligemment dévouée jusqu'au dernier jour. Il pourrait dire comme Michelet : « Je vivais de la vie de ma mère, et beaucoup trop peut-être[1]. » Il pourrait dire aussi comme Vigny, en atténuant les mots : « Elle avait pour moi la grave sévérité d'un père et l'a toujours conservée[2] », ou comme G. Sand : « Elle était... pour moi un oracle[3]. » D'ailleurs, il lui ressemble physiquement, et, moralement, il héritera de son bon sens pratique, de sa raison ferme, de son talent de peintre. Comme elle, il se rattachera au XVIII^e^ siècle par son athéisme qui penche vers Helvétius et son matérialisme bien assis. L'esprit du XVIII^e^ siècle passera de la mère au fils, je veux dire l'esprit critique, la négation du divin. Au même âge, une petite fille exaltée, G. Sand, subit l'influence de sa grand'mère qui accepte le *Contrat social* et hait la superstition avec Voltaire: plus tard, lorsqu'elle entre au couvent, le vieux précepteur Dechartres s'efforce de lui infuser le scepticisme voltairien et le dégoût des prêtres. Alors son âme neuve entre en tourments. « On ne me parlait d'aucune religion[4] », dit-elle, mais elle récite sa prière; le jugement critique de sa grand'mère l'incline à la libre pensée, mais la foi naïve de sa mère sauvegarde en elle le besoin de croire en des fictions surnaturelles[5]. Chez Prosper Mérimée cette lutte n'existe pas; plus tard, peut-être, il connaîtra des débats de conscience. Mais

beaucoup de nos mères... Cette théorie me semble confirmée par le comte Gazul » (*Souvenirs d'Égotisme*. Paris, Charpentier, in-12, 1892, p. 109).

1. *Ma jeunesse*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, 1884, p. 19.
2. *Journal d'un poète*. Paris, Delagrave, in-12, s. d., p. 225.
3. *Histoire de ma vie*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d., t. II, p. 250.
4. *Ibid.*, t. I, p. 363.
5. *Ibid.* Sur la formation religieuse de G. Sand, cf. t. I, p. 62-63; t. II, p. 363-365; t. III, p. 17, 51-182. G. Sand est une fille de Jean-Jacques, et Michelet, à ses débuts, lui ressemble; Mérimée est un fils de Voltaire.

aucune influence mystique n'agit sur lui; le père est indifférent; la mère, voltairienne, fait aisément de son fils un voltairien[1]. Car Léonor Mérimée paraît inférieur à sa femme et c'est encore la mère qui transmet à l'enfant le goût délicat des arts et le don de conter. Le père est un artiste probe; mais combien plus vive est l'intelligence chez la mère, et la répartie plus directe et le talent plus personnel! Comme elle saisit mieux la réalité et avec quel bonheur elle l'exprime! Qu'on en juge par les portraits signés d'elle, portraits qui vivent sans enjolivement ni fard. Le peintre a de précieux mérites et le conteur n'en avait pas moins. Femme supérieure, mais restée bourgeoise, à qui peut-être il manqua cette distinction innée qui fit la grâce des femmes du XVIII^e^ siècle et leur incomparable force; à qui, sans aucun doute, il manqua la sensibilité frémissante, celle qui s'exprime et se communique. Stendhal, qui voit en elle une femme douée de « beaucoup d'esprit français » et d'une « raison supérieure », la juge « capable d'attendrissement une fois par an[2] ». Il ne faut pas croire pourtant que tout soit tendu dans cette maison; la vie de famille tempère la rigueur des natures. Peu d'enfants ont été plus choyés, plus dorlotés que le fragile Mérimée. Sa mère lui fut douce; comme toutes les mères elle l'a bercé au refrain des vieilles chansons françaises dont l'homme se souviendra avec une émotion contenue :

Le roi lui dit : Suisse,
Retourne à ton exercice. —
Le Suisse dit entre ses dents :
Sire, son tête était dedans[3].

1. Sur le scepticisme de Mérimée, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 3.*

2. *Souvenirs d'Égotisme,* p. 109.

3. *Une correspondance inédite.* Paris, Calmann-Lévy, in-12, 1897, p. 116. « Il s'agit d'un Suisse qui vient demander au roi sa grâce et qui s'accuse d'avoir fait tomber le *chapeau* de son sergent. »

Mais, enfin, la chanson n'est pas tendre, et Stendhal n'est pas loin de la vérité; on ne s'exalte jamais, on ne pleure jamais chez les Mérimée. La raison bride le sentiment et un sourire contenu, que l'on devine ironique, erre au coin des lèvres de la mère comme au coin des lèvres du fils[1]. Combien plus douce est l'influence maternelle sur le petit Lamartine! Le père est grave et froid, la mère est fine et maîtresse d'elle-même. On n'a ni grandes joies ni grandes souffrances, on vit dans ce calme bourgeois où toute chose paraît à sa place, où toute existence intérieure est ordonnée comme un parc anglais. L'enthousiasme et l'idéalisme manquent, non pas absolument peut-être la sensibilité ni la tendresse; mais, à ne les voir jamais, on est en droit de supposer qu'elles n'existent pas. A coup sûr le caractère des Mérimée est incomplet, si l'on estime que l'esprit doit participer des émotions du cœur. Il n'a pas cette expansion qui attache, cet élan qui touche, cette flamme qui crée. Ce sont des bourgeois supérieurement raisonnables et distingués, de remarquables amateurs d'art plutôt que des artistes, de très honnêtes gens, fidèles et sûrs, chez qui la probité, le culte de l'honneur et la conscience remplacent aisément la foi. Le XVIII^e^ siècle leur a donné le goût de la liberté qui mène non pas à l'anarchie, mais à l'indépendance de la vie morale, à la franchise dans les idées, au courage dans la pensée. Ils y gagnent de n'avoir aucun préjugé, aucune discipline étroite, aucun pharisaïsme hypocrite. Ils y perdent de ne connaître pas l'aspiration vers un esprit supérieur, quel qu'il soit, c'est-à-dire vers l'infini, le mystère et l'éternité. Ils ne communiquent à

1. Cf. les deux portraits de la mère et du fils dans le livre de M. Pinet, p. 91 et 93, et les commentaires de Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 8. — H. Rebell, *Les Inspiratrices de Balzac, Stendhal, Mérimée*. Paris, Dujarric, in-12, 1902, p. 152. — M. Tourneux, *P. Mérimée, ses portraits, ses dessins, sa bibliothèque*. Paris, Charavay frères, in-12, 1879, p. 17. C'est au livre de M. Pinet que j'emprunte les détails essentiels sur M^me^ Mérimée.

leur fils ni le besoin de la prière ni le désir de la confession. Respectueux des choses saintes, peut-être légèrement narquois à l'égard des prêtres, ils durent applaudir au culte de la déesse Raison. Leur fils ne fut pas baptisé, et s'en vanta[1]; il ne fit pas sa première communion, et prouva toute sa vie que son scepticisme était un héritage maternel et un besoin de sa nature qui participe au doute philosophique du XVIII[e] siècle. Car ses parents lui transmettent l'incrédulité des ancêtres; ah! les excellents païens vertueux, et qui n'idolâtrent rien, pas même la vertu!...

*
* *

L'enfant grandit ainsi entre un père et une mère plus intelligents que sensibles. En 1808, la mère fait un portrait de son fils. On n'y découvre certes pas tous les traits de la famille; mais, si on le compare au portrait de la mère, on saisit une ressemblance physique dans la largeur du front et la beauté des yeux, surtout dans le bas du visage, dans le menton court et volontaire, dans la bouche un peu sensuelle, souriant à peine d'un sourire malin. L'expression générale est énergique, un peu dure : curiosité, intelligence, ironie, plus de finesse peut-être chez l'enfant, plus de moquerie retenue, un air tranquillement hautain, une pointe de sensualité gourmande[2]. Ce n'est pas un enfant candide, c'est un enfant tôt développé, un enfant bourgeois qui vise à l'aristocrate, un enfant gâté à qui le grand col de dentelle échancré et les beaux cheveux légèrement en broussailles donnent une allure byronienne. Gâté, il le sera toute sa vie, car ses parents n'étaient plus jeunes quand il naquit; le père avait quarante-six ans, la mère en avait vingt-huit. Jusqu'en 1852, celle-ci entoura le rejeton tardif d'une si com-

1. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 3.*
2. Cf. Pinet, p. 91. Ces traits lui sont communs, malgré les apparences, avec le jeune Nodier (cf. *Moi-même*. Paris, Champion, in-12, 1921).

plaisante affection que, dans les lettres adressées à Jenny Dacquin, l'enfant gâté perce à chaque page sous l'amant. Il se plaint de menues contrariétés, il est exigeant, égoïste, tracassier ; il prête un livre, mais il le réclame ; il ne sait ni donner ni se donner. Il se préoccupe de ses bronches autant et plus que de sa maîtresse, et il a de l'orgueil, un orgueil que l'amour, qui fait tout abdiquer, ne fait pas abdiquer chez lui[1].

Cette fierté innée se lit sur les traits du gamin de cinq ans ; peut-être explique-t-elle l'excès de timidité dont il souffre de bonne heure[2]. On a fait grand bruit autour de l'anecdote rapportée par Taine ; le jeune Mérimée, grondé par sa mère et mis à la porte, aurait compris, en entendant les rires de ses parents, qu'on tournait son chagrin en ridicule. « L'idée d'être dupe le révolta, il jura de réprimer une sensibilité si humiliante et tint parole[3]. » Dès lors les critiques se divisent en deux camps ; les uns approuvent Taine, les autres expriment des doutes. La vérité paraît être dans un juste milieu. L'enfant a éprouvé une sensation pénible, a été froissé. « Les premiers sujets de chagrin m'ont servi de cuirasse contre les autres », avoue Chamfort[4]. Peut-être en fut-il ainsi pour Mérimée. Mais, entre cinq ans et dix ans, les sensations les plus vives sont fugitives et l'oubli vient très vite. Le jeune Prosper aurait-il été cruellement atteint si une disposition naturelle ne l'eût porté à ressentir avec excès ce qui pouvait froisser son naïf orgueil ? Il a déjà l'épiderme sensible ; au lycée, les taquineries de ses camarades lui

1. Cf. *Lettres à une inconnue*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, 1899, t. I, p. 26-27, 28-30, 150, 151, 155, 156, 215, 260, 281... Cf. A. Thérive, *P. Mérimée ou le sort du dilettante* (*la Minerve française*, 1er septembre 1920, p. 526-527 et 534). Mérimée est-il bien venu à reprocher son orgueil à J. Dacquin (*Ibid.*, p. 215)?

2. Sur le caractère de Mérimée, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 4.*

3. Taine, *Lettres à une inconnue*, t. I, p. II.

4. *Œuvres complètes*. Paris, Colnet et Fain, 2 vol. in-8°, 1808, t. II, p. 78.

seront pénibles et contribueront, plus que la moquerie de sa mère, à effaroucher l'enfant gâté, l'enfant unique. « Comme tout enfant unique et gâté, j'étais volontaire, dur même, irritable. A la moindre contradiction je me mettais en colère[1]. » Ainsi parle Michelet. Mais ce pourrait être Mérimée : vivant seul, il est distant, distant il est fier, fier il est timide.

Relisons les premières pages d'*Adolphe*. Élevé par un père qui « avait dans l'esprit je ne sais quoi d'ironique » et qui semblait au fils « un observateur froid et caustique », Adolphe éprouve en sa présence « quelque chose de contraint ». Une souffrance naît alors, « souffrance intérieure... qui refoule sur son cœur les impressions les plus profondes... » et fait naître « une ironie plus ou moins amère » : cette souffrance c'est la timidité. Adolphe s'accoutume à « renfermer en lui-même tout ce qu'il éprouve..., à ne jamais parler de ce qui l'occupe..., à cacher ses véritables pensées » sous « une plaisanterie perpétuelle ». « Absence d'abandon », « désir ardent d'indépendance », égoïsme, indifférence apparente cachant « un besoin de sensibilité » dont il ne s'aperçoit pas, habitude de se replier sur soi-même, de dissimuler, de railler pour ne jamais se trahir, voilà les fruits de cette timidité qui est une des formes douloureuses de l'orgueil. Car souvent les orgueilleux sont des timides chez qui la sensibilité a été méconnue et n'ose plus se livrer par crainte de l'être encore. Mérimée, comme Adolphe, est une âme sensible qu'une excessive pudeur ferme, hélas! à jamais. Elle ne s'ouvrira guère — fait curieux et pourtant explicable — que dans les milieux de pleine liberté, entre amis de fête par exemple, au café, sur les boulevards, au fond d'une loge de théâtre, chez les demi-mondaines et chez les filles de joie. Mais alors, lâchant la bride, elle devient sensualité pure. Du même coup, la

1. *Ma jeunesse*, p. 27.

limite est tracée entre Adolphe et Prosper Mérimée; mais, à cette restriction près, l'enfant pourra se reconnaître dans le miroir cruellement fidèle que lui présente B. Constant en 1816. N'est-il pas un Adolphe en herbe à qui manquerait une Ellénore?

Il n'aura jamais d'Ellénore, car, sans doute, il n'est pas capable d'en avoir une, et jamais il n'éprouvera cette grande secousse de l'amour qui bouleverse une âme et transforme un caractère. Je n'attache pas d'importance aux amourettes, qui sont caprices d'enfant : que Mérimée, à l'âge de sept ans, ait été « épris pour M^lle^ Dubost d'une véritable passion[1] »; que, vers l'âge de neuf ans, il ait été ému « par la déclaration fort tendre d'une couturière » qui lui adresse « un billet surmonté de deux cœurs enflammés réunis par une flèche[2] », il se peut. Ces anecdotes « authentiques[3] » ne prouvent pas qu'il était prédestiné à aimer les femmes[4]! Quand il s'agit d'un Byron, amoureux d'une Marie Duff ou d'une Marie Chaworth, d'un Michelet amoureux d'une Sophie Plateau, d'un Hugo amoureux d'une gamine de dix ans, d'un Musset amoureux de sa jeune cousine..., on est en droit de croire au « chant du coq de l'amour[5] ». Des premiers émois de Mérimée, dont lui-même parle sur un ton narquois, Boccace ou La Fontaine eussent fait des contes badins. « La jolie couturière, l'écolier amoureux et le vilain maître d'école », tel pourrait être le titre de l'aventure banale où le souvenir de l'homme se complaît après de longues

1. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 96. — M^lle^ Dubost épouse le docteur Régnier; Mérimée, fidèle à ses premières amours, la retrouvera à Coulommiers, puis à Saint-Chéron.

2. *Lettres à une inconnue*, t. I, p. 15.

3. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 96.

4. « On n'a pas, à huit ans, une grande faculté de souffrir et de regretter » (A. France, *le Petit Pierre*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d., p. 267).

5. *V. Hugo raconté par un témoin de sa vie* (éd. Hetzel, *ne varietur*, t. I, p. 84).

années. Faut-il en conclure que le jeune Prosper est un enfant précoce?

Tel il apparaît solitaire, orgueilleux, timide, mais travaillé, comme souvent les timides, par des audaces amoureuses et d'étonnantes hardiesses. « J'étais dévoré de sensibilité, timide, fier et méconnu[1] », dit Stendhal. Ainsi Mérimée; mais Mérimée n'est pas, comme Stendhal, un révolté sur qui pèse l'ennui d'une maison austère et d'une éducation rigide. Ce n'est pas, comme Michelet, « une créature chétive, orageuse[2] », dont l'enfance est un drame que dramatise le poète; ce n'est pas, comme Vigny, un enfant triste[3]. Mais, dans le creux douillet de ses premières années, il lui manque bien des choses. Il n'a ni frère ni sœur; nulle part on ne nous parle de ses jeux. Le petit compagnon des promenades et des niches innocentes est absent. Hugo a ses frères, Michelet Poinsot, Musset Alfred Tattet, lui n'a personne; car il ne liera connaissance avec J.-J. Ampère qu'au lycée. La maison, sans être austère, n'est pas gaie; le rayon de soleil ne la pénètre point, qui vient des enfants, des fleurs et de cet abandon familial grâce auquel les choses se transfigurent et deviennent intimement nôtres. Enfin la nature ne tient aucune place dans sa vie; pas un séjour à la campagne n'ouvre les yeux du bambin sur les paysages et sur le monde animal. Où sont les Feuillantines? où la forêt des Ardennes? où les traînes de Nohant? L'atelier remplace le jardin et le petit Prosper n'a qu'une âme citadine. Étonnez-vous ensuite de ne rencontrer dans son œuvre ni le frisson qui naît du spectacle des choses, ni le chant d'un oiseau, ni le regard d'une bête...

1. *Journal d'Italie.* Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d. (1911), p. 119 Mais Stendhal a dix-neuf ans environ.
2. *Ma jeunesse,* p. 45.
3. *Journal d'un poète.* Paris, Delagrave, in-12, s. d., p. 3 et 4.

*
* *

En octobre de l'année 1811 son père, qui est professeur de dessin au *Lycée impérial Napoléon*, le met externe libre au même lycée[1]. Prosper, qui vient d'avoir huit ans, entre en septième classe de langues anciennes, et, du premier coup, se distingue. Malgré de sérieux rivaux, il est en tête de la classe. Sa mère le surveille, annonce, toute fière, les succès de son fils à Paul Moreau, son frère, avoue que Prosper a « force ambition », lui octroie des devoirs de vacances, hésite à le mettre interne pour qu'il travaille mieux encore[2]. Jusqu'à la quatrième, les résultats sont bons; par la suite, Prosper s'assied de moins en moins souvent au banc d'honneur. Il ne redouble pas la rhétorique et ne suit pas les cours de philosophie. Bref, il ne remporte pas les éclatants succès d'un Stendhal, d'un Michelet ou d'un Musset[3]. Il produit l'effet de ces élèves qui, excellents dans les classes préparatoires, baissent quand ils abordent les classes secondaires et deviennent ternes dans les classes supérieures[4]. Chez lui ce n'est pas défaut d'intelligence, mais plutôt manque d'application. Au début, la mère le tient ferme et les résultats sont remarquables : le niveau des études s'élevant, elle doit lâcher la bride et le jeune homme se laisse glisser. Il est, certes, plus intelligent que « bûcheur », car il

1. Ce lycée est aujourd'hui le lycée Henri IV. — Sur Mérimée lycéen, cf. *Appendices. Pièces justificatives* n° 5. — C'est lycée, non collège (Filon, *Mérimée*, p. 9), qu'il faut dire jusqu'en 1815. — H. Moulin fait de Mérimée un élève du collège Charlemagne (*Bulletin du Bibliophile*, 1883, t. I, p. 446).

2. Cf. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 98-99. Nous n'avons de Mme Mérimée que des fragments de lettres, que cite M. Pinet.

3. Cf. *Vie de Henri Brutard*. Paris, Champion, 2 vol. in-8°, 1913, t. I, p. 237 et 276; t. II, p. 35-37 et 70. — Arbelet, *ouvr. cité*, t. I, p. 253. — *Ma jeunesse*, p. 89-181 et 192. — *Biographie d'A. de Musset*, p. 48-49. — Quant à Hugo, il exagère (cf. *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 39-40).

4. Cf. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 99. Les Mérimée de Laigle feront plus d'honneur au collège Henri IV. Cf. *Appendices. Pièces justificatives* n° 6.

réussit en version, et dans les matières qui exigent un effort de mémoire ou de préparation il n'obtient rien.

Il ne se distingue pas davantage en anglais et en dessin. Peut-être, sous le prétexte qu'il parle anglais à la maison, que son père et sa mère, que leurs hôtes, que Simon Rochard lui forment la main, ne suit-il point les cours du lycée en ce qui concerne ces deux matières. Dès l'âge de treize ans, il s'exprime dans la langue de Walter Scott avec une surprenante aisance et « il fait du barbouillage d'après nature » avec une habileté dont son père est ravi[1]. D'ailleurs, le dessin et l'anglais comptent peu dans les programmes en 1815. Waterloo et Leipzig portent un coup à l'enseignement rudimentaire de l'anglais et de l'allemand. Mais — j'insiste sur ce point, car le romantisme y gagnera — les élèves étudient les langues vivantes avec ardeur en dehors des cours; Bary nous en donne un précieux témoignage[2] : ses camarades apprennent l'italien, l'espagnol, même le russe. Mérimée ne tardera pas à les imiter. — Il ne profite ni de la philosophie, jugée subversive, ni de l'histoire, jugée dangereuse[3], ce qui ne l'empêchera pas de raisonner fort bien et d'avoir le goût du passé. Quant aux sciences, il n'en a pas la moindre teinture, ce qui ne l'empêchera pas de se plaire dans la société d'un Ampère, d'un Cuvier ou d'un Adrien de Jussieu.

Bref, il acquiert le goût des langues anciennes et s'apprête à devenir un bon latiniste, un excellent helléniste et un philologue de première force : Naudet et Patin furent ses maîtres de rhétorique. Est-ce à dire que tout soit au mieux dans ce milieu d'humanisme scolaire? Tant s'en faut! Si Mérimée effleure l'histoire, c'est dans le

1. Cf. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 99.

2. *Les Cahiers d'un rhétoricien de 1815*. Paris, Hachette, in-16, 1890, p. 91.

3. Palmarès du Collège Henri IV du 18 août 1819. Discours de Cuvier, p. 11-13 (l'histoire n'est officielle dans les classes qu'en 1818).

précis de M. Poirson[1], dont les qualités ne sont pas celles de Michelet. S'il est familier avec les Latins, il le doit en partie aux *Leçons de littérature latine en prose et en vers*, et on imagine ce que doivent être ces leçons versifiées. La littérature française, réduite aux écrivains du XVIIIe siècle et à celle de l'Empire, lui est apparue sous le jour terne des *Morceaux choisis* de Noël et Laplace[2]. On lui a lu quelques extraits des poèmes d'Esménard, de Soumet, de Colardeau; on lui a expliqué des fragments de Lemierre, de Delille, de Baour-Lormian[3]. On lui a donné comme modèles de style les *Incas* de Marmontel et les *Ruines* de Volney; comme modèle de critique La Harpe[4]. Que de préjugés à secouer! Heureusement, à deux pas du lycée Napoléon, dans le jardin des Feuillantines, le jeune Hugo rêve : et ceci balaiera cela.

L'esprit de l'Université, rétrograde et poncif, ne vaut pas mieux que les textes[5]. La dissertation oratoire, qui « a survécu à tous les régimes[6] », habitue les élèves à l'emphase. Les bons élèves gémissent d'avoir à faire parler Constantin, Boèce ou Darius[7]. Quinet a dit la vanité de ces exercices où, par exemple, il fallait montrer « un père qui dispute à son fils le droit de mourir à sa place dans un naufrage, un incendie ou sur un échafaud... Je choisissais, en général, le naufrage, parce que la harangue devait être plus courte[8] », dit-il. Nul doute que le futur

1. *Les Cahiers d'un rhétoricien...*, p. 71.
2. *Ibid.*, p. VII.
3. Mérimée s'intéresse sans doute plus aux traductions de Baour-Lormian (*la Jérusalem délivrée*, 1795. — *Ossian*, 1801) qu'à ses tragédies.
4. Cf. les *Cahiers d'un rhétoricien*, préface, p. VII et VIII, et p. 18, 111, 171, 219. (La préface est de F. Sarcey.)
5. Cf. Poirier, *Lycéens impériaux* (*Revue de Paris*, 15 mai 1921, p. 389).
6. Quinet, *Histoire de mes idées*. Paris, Germer-Baillière, in-12, s. d., p. 166-167.
7. Cf. les *Cahiers d'un rhétoricien*, p. 98, et les sujets de discours proposés au Concours général en 1817 et en 1818.
8. *Ouvr. cité*, p. 166. — Malgré cette formation artificielle, le niveau des études était très élevé (cf. les *Cahiers d'un rhétoricien*, p. 141, 143, 149).

auteur de *Mateo Falcone* ne choisisse, lui aussi, le naufrage. Heureusement, tous les maîtres ne sont pas des professeurs de déclamation. Au lycée Charlemagne, Villemain, « ennemi de l'emphase », « conseille » la sobriété au jeune Michelet[1]; de son côté Naudet, mieux écouté sans doute que Villemain, recommande à Mérimée la brièveté et l'exactitude : il est hanté par l'idée de faire court, et il exhorte les élèves à ramasser la pensée, à brider la phrase[2]. Il leur dit — et la leçon ne perd pas à être répétée par ses collègues aux discours de distribution de prix — il leur dit la nécessité du travail, de l'effort, des longues patiences qui mènent à la gloire. La gloire? tous la respirent en ces rudes années et tous doivent y tendre. Mais seuls l'atteindront ceux-là qui auront le courage de s'astreindre à un « travail bien ordonné », à une « discipline sévère », à un « ordre moral[3] ». Mérimée, en pleine rafale romantique, n'oubliera pas les leçons de Naudet, de Cuvier, de Gaillard, de Mauger[4]. Il n'oubliera pas non plus le culte que l'on doit à la Grèce et à Rome, « ces sources éternelles du beau et du vrai[5] »; mais il saura également que la culture classique a des limites et ne peut se suffire à elle-même[6]; qu'à côté d'Homère et de Virgile, d'Horace et de Tacite, un Raphaël, un Pergolèse ou un Poussin peuvent être d'excellents modèles; que le beau, en général, consiste dans « un rapport de convenance, de conformité à un but »; que le goût est inséparable de l'harmonie[7]. Si la rhéto-

1. *Ouvr. cité*, p. 179.
2. Palmarès de la distribution des prix du Lycée Impérial Napoléon, 14 août 1812, p. 4 et 15.
3. Palmarès du 17 août 1820, p. 12, et Palmarès du 18 août 1819, p. 12-13.
4. Cf. Palmarès du 19 août 1817 (discours de Naudet, p. 8), du 18 août 1819 (discours de Cuvier, p. 13), du 17 août 1820 (discours de Gaillard, p. 4 et 5).
5. Palmarès du 17 août 1820, p. 12.
6. Palmarès du 18 août 1819, p. v.
7. Palmarès du 19 août 1818, p. VIII. Ce discours de Mauger est intelligent et neuf.

rique n'a point « mordu » sur Mérimée, est-il indifférent que ses maîtres aient dégagé pour lui des leçons d'esthétique aussi intelligentes que larges?

En dehors des classes, que lit-il? Sans doute, les livres défendus que tout écolier lit en cachette. Son aîné, Bary, nous est, à ce sujet, d'un grand secours, car il nous livre ces lectures clandestines. Entre 1815 et 1820, les élèves se passent sous le manteau la *Nouvelle Héloïse*, si pleine de charmes « pour une âme sensible »; les idylles de Gessner, *Paul et Virginie*, la *Chaumière indienne*, l'*Arcadie*, récits qui « respirent une morale si pure et une sensibilité si exquise »; *René*, qui fait « verser de si douces larmes » sur le sort d'un « jeune homme sensible, malheureux et mélancolique »; les contes de Marmontel, si « touchants », si « jolis[1] »! Parmi les poètes, Gresset est au premier rang et *Vert-Vert* est un chef-d'œuvre : on pleure sur la mort d'un perroquet comme sur les infortunes de Virginie! Parny est « divin », Colardeau délicieux[2]. Ainsi, l'esprit des jeunes gens est tourné vers le XVIII[e] siècle dont la sensibilité confine à la sensiblerie. Sans doute ni Gresset, ni Colardeau, ni Bernis, ni Dorat ne leur communiquent le frisson sacré, et les *Premières Méditations poétiques* leur seront, en 1820, une révélation éblouissante; mais ils sont à demi préparés. J'ai souligné les mots *sensible*, *sensibilité*, *touchants*, qui reviennent comme un refrain sous la plume de Bary. Cette sensibilité, les élèves la goûtent chez Rousseau, chez Bernardin de Saint-Pierre et chez leur disciple Chateaubriand. « Vous dévoriez les ouvrages de Rousseau, particulièrement ses *Confessions* et son *Héloïse*, parce qu'on y trouve une source inépuisable de senti-

1. *Ouvr. cité*, p. VI, 19, 23, 25, 33, 41, 43, 45, 80 (sur la *sensibilité* de Chateaubriand), 93, 96.
2. *Ibid.*, p. 51, 68, 74, 89, 107, 111.

ments tendres, écrira plus tard Auguste Poirson à Bary. Vous relisiez pour la vingtième fois, et toujours avec émotion, *Atala* et *René*, *Paul et Virginie*[1]. Or, je ne sais si Mérimée verse des larmes en lisant *Atala* ou la *Nouvelle Héloïse*, mais il est certain qu'il les lit. Il en est même pénétré au point que, plus tard, il réagira contre cette tendance, et qu'après avoir été secrètement ému par Jean-Jacques il sera « choqué » par cette « fausse sensibilité[2] » d'où découlera en partie le mal du siècle. N'importe! Ses lectures, entre 1815 et 1820, le ramènent à ce XVIII[e] siècle que la presse libérale remet en honneur sous la Restauration; elles le ramènent à une littérature naïve, volontiers larmoyante, où les berquinades se mêlent aux idylles. Pour lui, comme pour ses condisciples, le grand poète est Gresset, le grand prosateur Marmontel[3]. C'est être révolutionnaire que d'admirer Rousseau et Chateaubriand, plus révolutionnaire d'admirer Shakespeare et Gœthe dont les œuvres traduites circulent dans les études : ceux-là produisent, en effet, sur le public bourgeois, dont l'Académie reflète les tendances classiques et réactionnaires, l'effet que Verlaine ou Mallarmé produisaient, il y a quarante ans, sur le même public, et produisent encore aujourd'hui. C'est à ces préjugés littéraires, si ancrés dans les cerveaux de la génération impériale, que les premiers écrivains romantiques se heurteront bientôt :

> Je chante les travaux de l'art audacieux
> Qui, pour franchir les mers, interrogea les cieux :
> Art puissant qui de l'homme a doublé la patrie,
> Qui courba l'océan sous sa noble industrie.

1. *Ouvr. cité*, p. 226.
2. *Portraits historiques et littéraires*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d., p. 69.
3. Cf. Flaubert, *Correspondance*. Paris, Conard, 1910, in-8°, t. II, p. 142. — Mais Flaubert se moque de Marmontel.

Ainsi J. Esménard célèbre l'art de la navigation ; étonnez-vous ensuite si

> L'impérieux Guzman, nouvel Agamemnon,
> Sous ses mille vaisseaux fait gémir l'onde amère...[1] !

Voilà les modèles poétiques que l'on propose aux lycéens de 1815 et de 1820; c'est le triomphe du poncif et de la périphrase. Dès maintenant, on saisit l'étrange confusion qui doit se produire dans la jeune intelligence d'un Bary et d'un Mérimée : d'une part, leurs maîtres leur lisent la *Navigation* d'Esménard, les *Incas* de Marmontel, les *Ruines* de Volney et les *Jardins* de Delille; d'autre part, ils lisent eux-mêmes en cachette les œuvres de Gresset et de Parny, dévorent celles de Jean-Jacques, de Chateaubriand et de Shakespeare. La contradiction n'est qu'apparente peut-être, mais elle explique pourquoi les premiers vers de V. Hugo seront ceux d'un bon disciple du XVIII^e^ siècle et pourquoi le *Théâtre de Clara Gazul* produira un effet de surprise et de scandale.

Les lectures n'agissent pas seules sur les élèves d'un même lycée. Chaque lycée a sa clientèle et garde son air de famille. Or, les camarades, comme en témoigne la correspondance échangée entre Bary et deux gamins de son âge[2], ont souvent plus d'influence que les professeurs et que les livres. Mérimée ne se tient pas à l'écart et, malgré son air distant, contracte des amitiés solides. A ce propos on a coutume de citer les noms pêle-mêle[3]. Il

1. J. Esménard, *la Navigation*. Paris, Giguet et Michaud, 2 vol. in-8°, ch. I et IV.

2. En 1812, puis en 1816 et 1817 avec Simon de Montalivet, en 1815, 1816 et 1818 avec Camille Onfroy de Béville (cf. les *Cahiers d'un rhétoricien*, p. 170 à 236). Bary était lié également avec son jeune professeur d'histoire, Auguste Poirson (*Ibid.*, p. 222-235).

3. Cf. Chambon (*Lettres inédites de P. Mérimée*, p. XII); M. Pinvert (*Bulletin du bibliophile*, juin-juillet 1910, p. 273). M. Pinet apporte plus d'ordre et de précision (*ouvr. cité*, p. 97).

convient de distinguer, car, au lycée, un précoce amour-propre fait qu'entre « petits » et « grands » on s'ignore. Si Mérimée n'a pas la chance d'avoir pour condisciples Michelet, Delacroix, V. Hugo..., il est entouré d'une élite : Gabriel de Wailly, de Montalivet, Antoine Parseval Grand'maison, Gabriel de Puibusque, Hippolyte Gibon... Ses camarades véritables sont Chegaray, Jussieu et Charles Lenormant. Il se lie avec de plus jeunes que lui, Langsdorff, Dufougerais, Gerando, Isidore Geoffroy Saint-Hilaire..., et de plus âgés, Hippolyte Royer-Collard, les deux Bertin, Marie de Rémusat, Magnin, Bastide[1]... Tous se feront un nom, éphémère parfois, dans les lettres ou les sciences. Mais l'ami préféré est Jean-Jacques Ampère, premier rayon de soleil dans cette enfance un peu grise. « J'ai connu Jean-Jacques Ampère quand j'avais douze ans et lui quinze », écrira plus tard Mérimée à Sainte-Beuve[2]. C'est donc en 1815 qu'il s'attache au jeune homme. Il a le bonheur de le connaître avant que M^me^ Récamier rogne « toutes ses saillies » ; tout feu tout flammes, Jean-Jacques est « très vif, violent même, très décidé en toute chose[3] ». Ambitieux à seize ans — comme Mérimée — il veut être quelque chose ; il ne sera presque rien, parce qu'il se disperse. « Sa spécialité c'était tout », a dit Legouvé[4] : petite phrase qui le peint et le condamne. On l'appelle « le

1. On peut retenir aussi les noms de Labensky, Sautelet, Romieu, Charles-Auguste Defeauconpret..., que nous retrouverons. Lorsque Mérimée est en septième, Casimir Delavigne est en rhétorique.

2. Lettre inédite du 29 mars 1868 (*Chantilly : fonds Spoelberg de Lovenjoul*, B. 397). Cette lettre, dont se servira Sainte-Beuve, contient une fine étude du caractère de J.-J. Ampère, qui était en rhétorique quand Mérimée était en quatrième.

3. *Ibid.*

4. *Soixante ans de souvenirs*. Paris, Hetzel, 2 vol. in-8°, 1886, t. II, p. 326. — Cf. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 183. — *Correspondance et souvenirs de A.-M. et de J.-J. Ampère (1805-1864)*. Paris, Hetzel, 2 vol. in-12, 1875. — *Revue politique et littéraire*, 15 mai 1875, p. 1093.

charmant Ampère[1] », et c'est un demi-compliment. Esprit ouvert, il est travaillé de curiosité, cœur généreux, il déborde d'enthousiasme. Poète à ses heures, il médite sur les bancs du lycée un poème et une tragédie[2]. Ni *Attila* ni *Adelghis* ne donnent au jeune Prosper envie de l'imiter ; mais Mérimée lui doit peut-être son fragile amour de la couleur locale[3], et cette infatigable curiosité qui, faiblesse chez Ampère, sera force chez lui[4].

Le milieu où Mérimée fait ses études est donc un milieu aristocratique et bourgeois. Que de noms à particule ! que de jeunes nobles autour de lui ! Il coudoie un Soult de Dalmatie, un Lannes de Montebello[5]. Noblesse de l'Empire, noblesse de l'ancien régime, bourgeoisie de la Restauration, voilà qui ménage des surprises et des heurts : scepticisme et catholicisme s'affrontent. Ainsi la contradiction latente qui apparaissait dans les lectures se retrouve dans les caractères : Mérimée la résout en étant un petit bourgeois sceptique ; et dans ce milieu, dont la distinction est innée, ce fils de bourgeois cossus, fleurant bon la gentilhommerie, n'est pas dépaysé le moins du monde. Dès l'âge de quatorze ans il pose au dandy. Les rudes contacts lui sont épargnés, tout et tous lui sourient : c'est un élève gâté comme un enfant gâté. Je songe au pauvre Louis Lambert, sous le masque transparent de qui Balzac s'est dépeint au *Collège des Oratoriens* de Vendôme[6], à la pension Lepître[7], aux garnements « sales », « paresseux » et « polissons » qui entourent Michelet au

1. Legouvé, *ouvr. cité*, p. 326-327.
2. Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve.
3. *Ibid.* — Ampère mit Mérimée en rapport avec Fauriel.
4. *Ibid.* — Mérimée insiste sur cette « mobilité capricieuse » qui sera un peu sienne.
5. Tous deux étaient en rhétorique avec Mérimée, ainsi que Polydore de La Rochefoucauld.
6. *Louis Lambert* (*Œuvres illustrées*. Paris, Marescq, 1852, t. V). Cf. Champfleury, *Balzac au collège*. Paris, Patay, in-16, 1878, p. 10 à 30 et p. 6.
7. *Le Lys dans la vallée*. Ibid., p. 3.

lycée Charlemagne[1]. Mérimée n'est le souffre-douleur de personne; les Laty et les Brugelin lui sont épargnés. Est-ce à dire que son amour-propre est à l'abri de toute épreuve? Nul n'y échappe, et lui pas plus que Musset[2], pas plus que quiconque dans cette vie commune qui a l'avantage — ou le désavantage — d'arrondir les angles. Il y échappe d'autant moins que la tyrannie des grands est insupportable alors[3]; mais, s'il reçoit des bourrades, il les rend avec usure. C'est un garçon dégingandé que la crise d'âge rend difficile à manier. Sa mère, dont la tendresse n'est pas aveugle, le dépeint « maigre comme un garenne », travaillé d'ambition, « mauvais et goilleur (*sic*) à taper[4] ». L'effronterie, la malice, une pointe d'ironie déplaisante percent chez ce grand garçon un peu gauche qui n'est ni un naïf ni un enthousiaste. Ses costumes à l'anglaise et son air de supériorité lui attirent des railleries[5]. En souffre-t-il? Je ne sais, mais il se raidit, comme il advint de Stendhal[6]. Son orgueil natif se développe et dénonce plus de timidité que de pudeur. Parfois, pour se venger, il raille, devient agressif, égratigne. Pourtant ses désillusions ne vont jamais jusqu'à la souffrance, comme chez un Delacroix[7] ou un Vigny[8]; il n'est pas un Stello en herbe et il estime que le coup de poing vaut mieux que la jérémiade. D'ailleurs, il rachète ses défauts par des qualités solides, un clair bon sens,

1. *Ma jeunesse*, p. 51-52 et 93. — Michelet exagère et traite ses camarades de haut en bas.

2. *Biographie d'A. de Musset*, p. 48.

3. Cf. d'Alton-Shée, *Mes Mémoires, 1826-1848*. Paris, Librairie internationale, 2 vol. in-8°, 1869, t. I, p. 19 et 20.

4. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 98.

5. Ses cousins les Fresnel sont, paraît-il, les plus acharnés (cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 97. — Filon, *Mérimée*, p. 9). Mais je ne relève leur nom sur aucun palmarès; le futur physicien est-il un mauvais élève?

6. *Vie de Henri Brulard*, t. I, p. 247. — Il y a aussi de la hauteur et une pointe d'espagnolisme chez Mérimée.

7. *Journal*. Paris, Plon-Nourrit, 3 vol. in-8°, 1893, t. I, p. 9.

8. *Journal d'un poète*, p. 225-227. — Comme Rousseau, comme Michelet, Vigny a la manie de la persécution : ce sont des poètes.

une intelligence qui fait l'école buissonnière, une distinction un peu apprêtée qui lui concilie des sympathies précieuses ; bref, en lui, l'étoffe est souple et riche.

Ses études subissent le contre-coup des événements politiques sans en être troublées. Je retiens pourtant que Mérimée a subi le régime napoléonien pendant deux ans, le régime royaliste pendant six ans. Il entrevoit, tout gamin, le belliqueux lycée où l'esprit guerrier, fidèle au décret de 1808, règne en maître[1] ; mais, externe privilégié, il échappe aux rigueurs d'une « discipline oppressive[2] ». Est-il frappé par les variations politiques de ses professeurs qui, publiquement, encensent d'abord Napoléon, puis Louis XVIII[3] ? Que ce soit Naudet, Cuvier ou Fontanes, l'accent est aussi plat, la servilité aussi grande ; d'une année à l'autre Fontanes change de maître et applique à l'un ce qu'il vient de dire à l'autre[4]. Tant de versatilité et de veulerie surprennent les élèves, qui dressent l'oreille, sourient, s'indignent. Bary se moque des « caméléons littéraires » pour qui vient d'être créé l'*Ordre de la Girouette*[5]. Mérimée n'a que douze ans ; mais, plus tard, il se rappellera les revirements étranges des hommes haut placés et son scepticisme politique naîtra peut-être du spectacle affligeant qu'offrent les serviteurs d'un maître. Vanité des vanités ! pensera-t-il, et il se refusera à croire qu'il vaille la peine de se battre et de

1. Cf. J. Poirier, *art. cité*, p. 380. — Cet article reproduit à peu près textuellement un article paru dans la *Revue internationale de l'enseignement* le 15 mars 1914, p. 174 : *Lycéens d'il y a 100 ans, 1814-1815*. M. Poirier y donne la bibliographie du sujet (p. 174, n. 1), mais il ne cite pas et n'utilise pas les *Cahiers d'un rhétoricien*, qui sont la source la plus intéressante.

2. D'Alton-Shée, *ouvr. cité*, t. I, p. 18-19.

3. Les discours de distributions de prix sont un moyen de propagande dont use la Restauration (cf. Poirier, *art. cité*, p. 389).

4. Palmarès du 14 août 1812, p. XXV, XXVII et XXX. — Cf. également le *Bulletin de la Commission de l'Instruction publique*. Fain, impr., 1812, p. 17-19, 25-28.

5. *Ouvr. cité*, p. 10.

mourir pour un symbole ou pour une idée... N'a-t-il pas vu ses camarades s'agiter vainement lorsque Louis XVIII remplaça Napoléon et Napoléon Louis XVIII et Louis XVIII Napoléon? Tous s'occupent « plus de politique que de latin[1] », étudient la carte de France plus que le *Conciones*, lisent le *Nain jaune* en cachette[2], entrent en lutte contre l'administration, se barricadent en étude, veulent prendre d'assaut la tour Clovis[3]. J'imagine que Mérimée est assez espiègle pour prêter main-forte aux combattants et qu'il ne lui déplaît pas de voir rouer le proviseur ou d'entendre conspuer « les cuistres et les tyrans » : jamais il n'aura le respect de ses chefs ni la superstition de la hiérarchie.

Waterloo! Les lycéens, affolés, courent manier la pioche aux fortifications. Wellington, Blücher, Louis XVIII entrent à Paris : le désarroi est à son comble; on supprime le concours général, on bâcle les distributions de prix, on change le nom des établissements. Le drapeau blanc remplace le drapeau tricolore, et c'est le symbole des réformes qui vont changer l'esprit de l'Université[4]. L'occupation étrangère, la seconde Restauration, la réaction royaliste, la Terreur blanche, les massacres dans le Midi, les proscriptions, les procès politiques[5] précipitent, une fois de plus, le revirement des « girouettes ». On célèbre les « augustes descendans » de Henri IV, et l'abbé Eliçagaray donne le ton en rendant « d'immor-

1. *Ouvr. cité*, p. 9.

2. *Le Nain jaune, journal des arts, des sciences et de la littérature*. Paris, Fain, 2 vol. in-8°, 1815. — Sur l'ordre de la Girouette, cf. t. I, p. 497, 522-527. — Sur les événements politiques, cf. H. Houssaye, *1815*. Paris, Perrin, in-8°, 1893, t. I, p. 19-69.

3. *Cahiers d'un rhétoricien*, p. 113, 115, 119, 122 (cf. Poirier, *art. cité*, p. 385-388).

4. Mérimée est surpris par le changement de régime au milieu de ses études, alors qu'il suit la deuxième classe de grammaire, qui devient la quatrième (on adopte les noms actuels : sixième, cinquième...), avec deux années de grammaire, deux années de belles-lettres, une année de rhétorique et une de philosophie.

5. Cf. O. Barrot, *Mémoires posthumes*. Paris, Charpentier, 4 vol. in-8°, 1875, t. I, p. 43-53.

telles actions de grâces à la providence » et au roi. « C'est de la religion seule que vous devez attendre le fruit de vos peines..., proclame-t-il. C'est au zèle religieux des maîtres que sont attachés, plus qu'à leurs lumières encore, le progrès des élèves[1]. » Cette étrange doctrine pénètre l'Université au moment où Mérimée est en âge de comprendre. Il doit faire la prière du bout des lèvres, écouter distraitement les sermons obligatoires. Sans doute, en esprit soucieux déjà de tout approfondir, il s'intéresse aux choses de la religion, lit l'Évangile en grec, découvre une interprétation nouvelle à un passage de saint Luc; ainsi, plus tard, il étudiera les textes sacrés, en particulier saint Augustin, pour essayer de croire[2]. Mais les moyens qu'on emploie en 1817 pour faire naître la foi dans les jeunes âmes lui répugnent; d'Alton-Shée a dit ces moyens, crayonné sans indulgence les silhouettes des prêtres qui hantent les collèges[3]. Mérimée a-t-il entrevu l'abbé Mahieu et son adjoint Jauffret[4]? En tout cas, dans cinq ans, sous le masque de Clara Gazul, avec quelle joie secrète le jeune homme égratignera les défenseurs du trône et de l'autel, en empruntant l'esprit du *Nain jaune!* Cet esprit est celui de ses camarades; car la *Congrégation* se heurte au scepticisme des élèves. « Grandie sous la République, le Consulat et l'Empire, écrit d'Alton-Shée, la bourgeoisie dont les fils peuplaient les collèges était généralement voltairienne[5]. » Rien de plus

1. Cf. Palmarès du Collège Royal Henri IV, 21 août 1816, p. 9 et 19. — Cf. Palmarès du 19 août 1817, p. 8 et 16 (discours de Naudet et de Noël), du 19 août 1818, p. 14, 17, 18 (discours de Cuvier et de Mauger), du 18 août 1819, p. 12 (discours de Patin et de Cuvier).

2. Cf. Lettres à la comtesse de La Rochejacquelein, 29 août 1857 (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1896, p. 255-256). — *Une correspondance inédite*, p. 115. — Sur saint Augustin, cf. *Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1896, p. 269.

3. *Ouvr. cité*, p. 23-25. — Cf. Lady Morgan, *la France en 1829 et 1830*, trad. A. Sobry. Paris, Fournier, 2 vol. in-8°, 1830, t. I, p. 381-383. — Poirier, *art. cité*, p. 391-401.

4. Tous deux au Collège Henri IV.

5. *Ouvr. cité*, p. 24. — Poirier, *art. cité*, p. 319-401. — L'échec de la

juste, et la remarque s'applique aux Mérimée. Si d'autres se croient obligés à une routine extérieure envers le culte, eux ne commettent pas cette petite hypocrisie. Voltairiens ils sont, voltairiens ils s'affichent, et ils ne rougissent pas d'être redevables au XVIII^e^ siècle et à la Révolution française. La Restauration est venue trop tard pour marquer leur fils.

En revanche, les bouleversements politiques ont élargi les études d'un seul coup. L'administration a beau faire pression sur les élèves par des sujets de devoirs et par des discours officiels, celles-ci participent à la grandeur de l'histoire. On lit moins le *Conciones*, mais quand on ouvre le livre après le rythme des gloires et des désastres, comme on le comprend mieux! E. Quinet raconte comment « l'antiquité se leva, éclata, se dévoila toute entière » à la lumière des faits. Tacite lui paraît un « livre unique, incomparable », parce que ce qu'il raconte est devenu de l'histoire vivante, contemporaine : Galba, Othon, les Barbares, les Germains..., ne vient-on pas de les revoir? Ainsi les élèves devinent l'antiquité à travers les chutes d'empires, les invasions de 1814 et de 1815. Sidoine Apollinaire et Grégoire de Tours même leur offrent des rapprochements salutaires. Ils bâtissent sur le ciment romain et considèrent l'antiquité comme une « religion[1] ».

*
* *

L'école de la maison et de la rue complète cette éducation universitaire et se mêle intimement à elle. Si fermé que soit l'atelier paternel, dans cette rue du carré Sainte-Geneviève où l'herbe pousse entre les pavés, il recueille les rumeurs du dehors, et ces rumeurs, écho de

Restauration est complet (cf. E. Grenier, *Souvenirs littéraires*. Paris, Lemerre, in-12, 1894, p. 132).

1. Quinet, *Histoire de mes idées*, p. 197-200.

la vie publique, n'ont rien de joyeux. Le petit Omer Héricourt est, toutes nuances observées, le cousin de Mérimée; il fait revivre pour nous, dans ce roman touffu, l'*Enfant d'Austerlitz*[1], les jeunes garçons qui grandissent entre 1803 et 1815 et qui, inconsciemment, portent le poids d'un siècle en pleine rumeur d'adolescence, mais vieux déjà, en réalité, de vingt-cinq ans; et quelles années! A peine sort-on du cauchemar de 1793, Mérimée est né au lendemain de la Révolution, alors que les hommes s'appellent Publius Scipion, Spartacus ou Oscar, et les femmes Clélie, Aurélie ou Malvina. Ses parents sont riches d'une expérience qu'ils lui communiqueront; ils ont traversé la Révolution, et, s'ils ne l'ont pas vécue, ils ont été frappés par ses inoubliables spectacles. Le petit Prosper est le fils de bourgeois placides qui, d'abord gâtés par le XVIII^e^ siècle, assistèrent au drame de 1789 et, sans en être ni troublés ni gênés dans leur domestique, en comprirent le sens et la portée avec leur saine intelligence. Les amis, les artistes qui les entourent ont été, eux aussi, les témoins du drame; terribles sont leurs souvenirs. A coup sûr on évoque devant l'enfant l'ombre des Robespierre, des Marat, des Fouquier-Tinville. Des tragédies intimes rappellent chaque jour le passé tout proche : c'est une voisine que l'on connaît et dont le mari a été victime des massacres de Septembre, c'est un intime dont la sœur est montée sur l'échafaud avec M^me^ Roland, c'est un autre, un autre encore, tous mourant d'incurable chagrin[2]. Les massacres de Septembre, la guillotine, quelle vision pour un enfant! Les cœurs les plus froids s'émeuvent devant de pareils deuils, et la

1. La tétralogie confuse de P. Adam a besoin d'être corrigée par des livres comme le *Portefeuille de la comtesse d'Albany, 1806-1824*. Paris, Fontemoing, in-8°, 1912 (éd. L.-G. Pélissier), où l'on saisit la répercussion des événements sur les âmes banales.

2. Ainsi, le miniaturiste S.-J. Rochard, qui donne à Prosper ses premières leçons de dessin, avait vu périr deux parents sur l'échafaud (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891, 3^e^ pér., t. VI, p. 442).

tristesse, qui naît des âpres réalités quotidiennes, fait couler des larmes longtemps contenues. Dehors, au moins, un jour meilleur se lève-t-il sur la France? Hélas! c'est la guerre partout, et la guerre désastreuse[1]. Évanouis les heures d'Austerlitz et d'Iéna, les défilés sous l'arc de triomphe, les élans qui portaient Napoléon d'un bout à l'autre de l'Europe! Sans doute, Mérimée n'a rien connu de cette épopée, tant il était petit aux jours de gloire; mais parents et amis la lui content avec un enthousiasme attiédi. Quand il est en âge de comprendre, c'est 1812; depuis trois ans, les armées françaises sont décimées dans les sierras meurtrières, la Grande Armée se disloque en Russie[2]. On entend dans les rues, sur les places et dans chaque maison les récits de ces hommes tombés du haut de leurs illusions et de leur chimère. Quel accent avaient-ils, ces vétérans, quand ils contaient les horreurs de la Bérésina ou des pontons de Cadix? Lamentables récits où la gloire vaincue illumine d'un dernier rayon les réalités de la guerre! Ce que raconteront avec une vigueur franche les Marbot, les Coignet, les Fezensac et les Thiébaut flotte dans l'air, et l'air est lourd aux poitrines. Histoires des témoins, spectacles des rues, anecdotes des gazettes et des journaux, tout offre une chronique journalière d'héroïsme et de mort cent fois plus émouvante que la littérature décharnée de ces tristes années.

On possède mieux, hélas! que les tragédies de Luce de Lancival, les épopées de Parceval Grandmaison et les poésies de Chênedollé. Hormisdas et Philippe Auguste paraissent des héros lointains à côté de Napoléon, même

1. Cf. *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, p. 380-442. Mais Chateaubriand juge en homme de quarante-sept ans des événements que Mérimée contemple avec des yeux de gamin étonné.

2. Cf. Michelet, *Ma jeunesse*, p. 73; si cette époque fait comprendre le moyen âge à Michelet, n'en est-il pas de même pour le futur auteur de la *Jacquerie*?

vaincu, de ses maréchaux et de ses soldats. Alors la muse, dont nul n'est l'interprète, fréquente la rue et les champs de bataille. A qui sait la découvrir elle montre les horreurs de la guerre, la misère des peuples, l'énergie des hommes et la férocité qui dort en chacun d'eux. De 1809 à 1813 l'horizon s'assombrit : désastre d'Espagne, retraite de Russie, campagne de Leipzig, invasion menaçante, déchirements intérieurs..., quelle inquiétude partout! Il semble que le cœur de la patrie s'arrête de battre et que le suprême consolateur, l'art, soit, lui aussi, frappé de mort. Le jeune Mérimée, sans éprouver le contre-coup direct de ces événements, ne peut rester étranger à la tristesse générale. Après de tels malheurs, l'homme devient méfiant; l'orgueil humilié fait naître une sourde colère qui, impuissante, se change en dureté, parfois en cruauté. Les dangers contraignent chacun à rentrer en soi-même. Les temps rappellent ceux de Néron et de Sénèque : heureux ceux-là dont la souffrance engendre le stoïcisme!

Si Mérimée, qui répugne à la confidence, ne nous a pas dit dans quelle mesure ces événements agirent sur lui, on peut le pressentir. Nous avons mieux que la reconstitution historique de Paul Adam pour nous représenter ce temps-là, et le jeune Omer Héricourt a des prototypes illustres. Balzac, Hugo, Edgar Quinet, de plus humbles, comme Bary, nous ont transmis en effet leurs impressions de jeunesse, qui, sans doute, ont été les mêmes que celles de Mérimée; car le premier a quatre ans de plus que lui, le second n'en a qu'un et le troisième est né en 1803. Or, on sait quelle trace profonde la légende napoléonienne laisse dans l'âme de Hugo, jeune témoin émerveillé; dans l'imagination de Balzac, admirateur jaloux[1]. L'empreinte est aussi forte sur Musset[2],

1. Cf. A. Le Breton, *Balzac, l'homme et l'œuvre*. Paris, Colin, in-12, 1905, p. 29.
2. *Ouvr. cité*, p. 26.

sur Quinet, et l'*Histoire de mes idées* est une longue confession où l'on perçoit l'écho d'événements « fabuleux[1] ». Les pages sont poignantes où Quinet décrit l'incendie de Moscou, la bataille de Leipzig, l'approche des « Kaiserlichs », la route familière où une galopade de déroute emporte les dragons français. On pleure sous le toit maternel, où logent des hussards hongrois[2]; à Bagneux, on connaît la même honte[3], qui est épargnée aux Mérimée : Prosper n'a pas besoin de parler latin aux Hongrois! Mais quand, après l'invasion, après la déchéance de l'Empereur, les Cosaques attachent leurs chevaux aux arbres des Champs-Élysées[4], ceux-là, Mérimée les dévisage avec la curiosité naïve des enfants. Jusqu'à ce jour, petit Parisien cloîtré, il n'a connu la guerre que par ouï-dire. Sans doute on l'évoque, et son cortège d'horreurs : la Moskova, Saragosse, Cadix... Quels âpres tableaux! quelles leçons d'énergie cruelle! Et faudrait-il s'étonner que le goût de Mérimée pour cette Russie mystérieuse et pour cette indomptable Espagne lui vînt des récits tragiques qu'il entend alors? Mais enfin il ignore les réalités de la guerre; et voici que, les touchant du doigt, il comprend « la poésie sauvage, atroce, trop réelle, hélas! la poésie de la guerre[5] ». « Nous, qui avons eu le malheur de voir dans notre enfance des Cosaques aux Champs-Élysées, écrira-t-il quarante-neuf ans plus tard, nous nous les représentons comme des hommes à grande barbe, vêtus à l'orientale, montant de petits chevaux et armés de longues lances[6]. » Cette vision, romantique et réaliste à la fois, reste à jamais gravée dans sa mémoire. Elle est,

1. On peut la rapprocher des *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, de Véron. Paris, Librairie nouvelle, 5 vol. in-16, 1856; cf. t. I, p. 216.
2. *Histoire de mes idées*, p. 83 à 91.
3. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. II, p. 401.
4. Sur l'invasion et les alliés à Paris, cf. *Histoire de mes idées*, p. 96. — *Histoire de ma vie*, t. II, p. 412. — *Biographie d'A. de Musset*, p. 27.
5. Michelet, *Histoire de France*. Paris, Hachette, in-8°, 1841, t. V, p. 54.
6. *Portraits historiques et littéraires*, p. 63.

je crois, plus réaliste que romantique; elle répond aux témoignages exacts que nous ont laissés Hugo, Chateaubriand et G. Sand[1]. Les Cosaques, croquemitaines enluminés qui brandissent des lances rouges de sang et portent des colliers d'oreilles humaines mêlés de chaînes de montre, quel beau sujet d'affiche, et comme P. Adam est heureux de renchérir sur cette caricature[2]! Mérimée, à douze ans, les voit tels qu'ils sont, doux malgré leur aspect sauvage, polis et presque honteux. Plus tard son crayon campera leurs vigoureuses silhouettes et la précision du dessin dénotera une fidélité de mémoire étonnante; mieux, du fond de la Russie, les aïeux de ces Cosaques entreront, comme les Espagnols, dans son œuvre. Car, s'il est sensible aux malheurs de la patrie, il aura une prédilection littéraire pour nos ennemis, les Anglais, les Espagnols et les Russes[3]. Il existera des raisons à ce choix; la première est peut-être l'éclipse de la légende napoléonienne.

Mais en 1814, malgré Fontainebleau et l'île d'Elbe, cette légende n'est pas morte; on le vit bien quand Louis XVIII entra dans Paris. Les Cent-Jours, Waterloo même font plus grand l'Empereur; cette belle figure, qui semble personnifier la liberté, éblouit tous les yeux; il n'est pas un écrivain qui n'en convienne, pas un qui ne subisse l'étrange fascination[4]. « Légende, superstí-

1. *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 149-150. — *Mémoires d'outre-tombe*, t. III, p. 389. — *Histoire de ma vie*, t. II, p. 404-406. — On peut en rapprocher les lettres écrites de Paris par Batiouchkov en 1814 (cf. L. Léger, *la Littérature russe*. Paris, Colin, in-12, 1899, p. 317-324).

2. *L'Enfant d'Austerlitz*. Paris, Ollendorff, in-12, 1902, p. 137-139. — Telles étaient, en effet, les affiches qu'on avait collées sur les murs de Paris.

3. Il dirait avec Corneille : « J'ai cru que, nonobstant la guerre des Deux-Couronnes, il m'étoit permis de trafiquer en Espagne... Ceux qui ne voudront pas me pardonner cette intelligence avec nos ennemis approuveront du moins que je pille chez eux » (épître du *Menteur*).

4. Cf. *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 165. — *Histoire de mes idées*, p. 108-109 et 118. — *Biographie d'A. de Musset*, p. 26-30. — *Ma jeunesse*, p. 134 (Michelet parle de Bonaparte en 1814). — Cf. Houssaye, *ouvr. cité*, p. 100.

tion des masses! » s'écrie l'un d'eux; il s'étonne d'y participer corps et âme[1], et tous y participent. Mais quand la chute des aigles est irrémédiable, quand l'armée se disloque, la panique s'étend « à deux cents lieues du champ de bataille[2] » et l'on abandonne la cause impériale. L'étranger revient, plus dur, traînant la légitimité dans ses fourgons. 1815! c'est l'écroulement. J'insiste, car Mérimée, entre deux classes, vit ces heures troublées. Il contemple le curieux spectacle qu'offre Paris où les uniformes ennemis bigarrent la foule amusée; il lit au coin des rues les « jolis petits avis de M. Muffling aux bons Parisiens pour les prévenir que les soldats prussiens ont ordre de les fusiller sans forme de procès s'ils se moquent des sentinelles ». La Saint-Louis s'éclaire aux Tuileries de quelques pauvres lampions, comme honteuse d'être sous le regard des Cosaques[3]. « Les hommes changent en un moment, non seulement de climat, mais d'atmosphère », dit E. Quinet. La sympathie du peuple retourne au souverain malheureux, la légende napoléonienne, découronnée par la défaite, va sombrer, car la Terreur blanche, en redoublant les calamités privées, en rappelant les réalités sanglantes de 1793, efface l'image de l'Empereur, victime des « proscriptions, des menaces, de la peur, de l'éloignement[4] ».

Mérimée, à l'âge où les impressions sont vives, s'est trouvé dans ce remous de l'histoire. Mais il ne faut pas dramatiser à l'excès, comme le fait A. de Musset[5]. Est-il sûr que ces événements, si considérables soient-ils, aient eu une influence directe sur un gamin de douze ans? Le recul est indispensable à qui veut discerner les ombres

1. Quinet, *ouvr. cité*, p. 118.
2. *Ibid.*, p. 120-121. — Cf. *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 1-20. — *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 166. — *Histoire de ma vie*, t. II, p. 462-471.
3. *Les Cahiers d'un rhétoricien*, p. 185-186.
4. *Ouvr. cité*, p. 164-165, 170.
5. *Confession d'un enfant du siècle*, p. 4-5.

et la lumière. D'ailleurs, l'oubli vient vite pour les contemporains eux-mêmes, et la duchesse de Boigne a montré que les pires malheurs n'empêchent pas la société de s'amuser follement[1]. On danse le lendemain de l'entrée des Cosaques à Paris. Jamais les baladins du boulevard du Temple n'ont connu telle fortune, et j'imagine que Mérimée leur prête plus d'attention qu'à Louis XVIII et à la Charte. Assiste-t-il aux parades de Bobèche et de Galimafré[2], celui-ci niais et balourd, celui-là pitre distingué, roi de la parade, descendant des Bruscambille et des Tabarin? Cette silhouette de bouffon intelligent et libéral qui s'estompe au seuil des *Délassements comiques* a dû séduire l'enfant et rejoindre dans son imagination les types vigoureux d'un Mandrin et d'un Cartouche, les lances des Cosaques et le chapeau de Napoléon. Les ingénieux boniments de Bobèche font diversion ; le peuple ne demande qu'à ignorer les réalités quotidiennes. Si Mérimée, tout enfant, embrasse celles-ci d'un coup d'œil net, il n'en souffre pas comme Musset, Hugo ou G. Sand. Son esprit, non son âme, réagit, car ce sont les âmes exaltées qui vibrent au contact des grandes choses, et il est remarquable que tous les romantiques sont les fils spirituels de la Révolution et de l'Empire. Mais le lyrisme de Hugo, l'imagination de Balzac, l'enthousiasme de Quinet manquent à Mérimée.

1. *Mémoires* de la comtesse de Boigne, née d'Osmond, publiés par Ch. Nicoullaud, 2e éd. Paris, Plon, 4 vol. in-8°, 1907-1908, t. I, ch. XVIII et suiv., et t. III, ch. III, VIII... — La comtesse dépeint avec vivacité les rues, les salons, les théâtres... Les pages sur l'entrée des alliés à Paris sont particulièrement curieuses.

2. Cf. N. Brazier, *Chronique des petits théâtres de Paris depuis leur création jusqu'à ce jour*. Paris, Allardin, 1837, 2 vol. in-8°. — V. Fournel, *le Vieux Paris, fêtes, jeux et spectacles*. Tours, Mame, gr. in-8°, 1887, p. 143. — Id., *les Spectacles populaires et les artistes des rues*. Paris, E. Dentu, in-12, 1863, ch. x, p. 377.

*
* *

D'ailleurs, il saurait, au besoin, où trouver une réaction salutaire. « J'avais auprès des miens, écrit E. Quinet, le remède à ces superstitions dans la sagesse, dans l'esprit de liberté de mes parents qui n'ont pas pu m'en préserver[1]. » Voilà qui nous donnera la note juste. Là où les parents de Quinet échouent, ceux de Mérimée réussissent sans effort. Ils vivent à l'écart, dans le quartier solitaire des études[2]; l'atmosphère est comme ouatée autour de la maison où les bruits arrivent à demi étouffés. Le drame qui secoue Paris ne trouble pas le train de leur existence bourgeoise; ils restent calmes, sinon indifférents. Leur sagesse, leur esprit indépendant qui oppose la raison aux élans irréfléchis préservent le jeune Prosper des superstitions du jour. Ils contemplent les événements avec sang-froid et ne se laissent pas entraîner par eux. Égarés au milieu de la tourmente révolutionnaire et des guerres napoléoniennes, ils ignorent le fanatisme religieux, politique ou chauvin. Le père, esprit libéral, rallié aux principes de 1789[3], puis à l'Empire, calme, aux approches de la cinquantaine, ses juvéniles ardeurs, sans renier son premier idéal. Ainsi l'enfant est préservé de tout excès, tenu à égale distance des excitations factices et de l'insensibilité qui engendre l'égoïsme. Il ressent, comme les autres, le contre-coup des malheurs publics. Mais les caractères froids inclinent plutôt vers le scepticisme et le désenchantement; l'ironie devient

1. *Ouvr. cité*, p. 118.

2. Après avoir habité rue d'Enfer, puis carré Sainte-Geneviève, les Mérimée habitaient depuis 1807 la rue Neuve-Sainte-Geneviève, n° 25 (aujourd'hui rue Tournefort); Léonor Mérimée ne quittera le quartier latin que pour aller occuper l'appartement réservé au secrétaire perpétuel de l'École des Beaux-Arts, aux Petits-Augustins (cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 88-89).

3. Pinet, *ouvr. cité*, p. 85.

amère devant les caprices tragiques de la destinée. La raison n'explique pas tout, et comme la foi manque, qui pourrait consoler, l'esprit se retourne sur lui-même et cherche un ferme appui. Cet appui, Mérimée le trouve chez les siens : c'est la raison, une raison grave, incroyante, qui n'est ni orgueilleuse ni stoïcienne, mais simplement humaine. Au foyer paternel brillent deux lumières froides et pures, la sagesse et la vertu.

Elles éclairent l'atelier où le jeune Prosper, rentré du lycée et les devoirs faits, a librement accès dès l'âge le plus tendre. Il y retrouve de bons artistes. Anglomanie, dandysme, voilà dans quelle atmosphère il vit; peinture, dessin, voilà les choses positives qu'il apprend.

C'est, en effet, un milieu imprégné d'anglomanie que celui où se complaisent les Mérimée[1]. Résultat du hasard? Non pas; goût héréditaire plutôt, car depuis longtemps la famille a fait de l'Angleterre son pays de prédilection. Marie Leprince de Beaumont, arrière-grand'mère de Mérimée, y séjourne pendant dix-sept ans[2]; M^me^ Moreau, sa grand'mère, se marie à Londres en 1762. Son père et sa mère savent à fond l'anglais et, en 1817, le premier est chargé par le duc Decazes d'une mission à Londres[3]. Il y a donc, chez les ascendants du jeune Mérimée, sinon du sang anglais[4], du moins un penchant marqué pour le goût anglais, et l'enfant hérite de ce goût. Dès quinze ans, il parle couramment l'anglais, car l'atelier paternel est ouvert aux artistes d'outre-Manche. La paix d'Amiens, puis le flot d'émigration anglo-saxonne, en 1814, amènent

1. Cf. Chambon, *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1922, p. 397.

2. Pinet, *ouvr. cité*, p. 86. — E. Biré, *Portraits littéraires*, p. 6, 7.

3. Pinet, *ibid.*, p. 57.

4. Ce n'est pas une raison pour faire de Mérimée un Anglais authentique (cf. Saintsbury, *The Encyclopedia Britannica*, t. XVIII. Cambridge, 1911. — C. A. Barnicoat, *The Fortnightly Review*, june 1908. VII : *England seen through French Eyes*, p. 1027; article diffus et médiocre).

dans la petite maison de la rue Neuve-Sainte-Geneviève des artistes, des hommes de goût et des femmes distinguées[1]. A côté des peintres français, comme Gérard, Picot, François Neveu et Jacques Rochard, on y rencontre le jeune peintre William Hazlitt, les quatre Fielding, aquarellistes dont Copley Fielding est le plus adroit[2], et les deux futures amies de Prosper, Emma et Fanny Lagden, élèves de M^me^ Mérimée[3]. Ce sont tous de consciencieux artistes qui fréquentent les galeries du Louvre : peintres, aquarellistes, dessinateurs, tous discutent de leur art avec Léonor Mérimée qui peint sous leurs yeux[4], avec M^me^ Mérimée qui ne leur cède en rien dans la façon délicate d'exécuter un portrait[5].

L'enfant apprend, lui aussi, l'art du portrait, de l'aquarelle et du dessin. Il n'est pas maladroit, il a le goût bon : tout petit il s'essaye à des paysages d'après nature[6]. Son père est étonné du résultat; il laisse Simon-Jacques Rochard, son ami intime, lui guider la main, puis, lorsque Rochard quitte la France pour la Belgique en 1814, il permet à l'enfant de travailler avec les hôtes de l'atelier. Je m'arrête volontiers en la compagnie de l'aimable Rochard, élève trop oublié d'Augustin, car ce miniaturiste vigoureux et original exerça, en même temps que Jean-Jacques Ampère, une influence certaine sur le jeune Mérimée[7]. Cette influence paraît avoir été double; Roachrd, dont la vie, à partir de 1814, s'écoulera en Bel-

1. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 92.
2. Cf. *Journal* de Delacroix, t. I, p. 32, n. 2.
3. Pinet, *ouvr. cité*, p. 92.
4. Cf. Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 363-364. — Chambon, *art. cité*, p. 396-397. — A. Pauphilet, *les Annales romantiques*, 1907. T. IV : *Mérimée critique d'art*, p. 49, 81 et 161. — Pinet, *ouvr. cité*, p. 92.
5. Cf. Éphrussi, *S.-J. Rochard (1788-1872)* (*Gazette des Beaux-Arts*, 33^e^ année, 1891, 3^e^ pér., t. VI, p. 449). — Pinet, *ouvr. cité*, p. 89. — Tourneux, *P. Mérimée, ses portraits...*, p. 43, 44 et 151.
6. Hugo, Musset, Gautier... dessinent à merveille (cf. Gautier, *Histoire du romantisme*. Paris, Charpentier, in-12, 1877, p. 4).
7. Cf. Éphrussi, *art. cité*, p. 462-465.

gique, puis en Angleterre[1], communique à l'enfant le goût des peintres anglais et l'oriente vers le romantisme. Ainsi s'oppose-t-il à Léonor Mérimée qui déplore les préférences excessives de son ami pour certains peintres anglais et se déclare l'adversaire résolu des romantiques. La correspondance échangée entre les deux hommes est instructive à cet égard[2]. Léonor Mérimée, « nourri des traditions classiques de l'art, rigide observateur des règles éprouvées..., se montre quelque peu rebelle aux évolutions nécessaires et témoigne particulièrement d'une extrême défiance à l'endroit des grands coloristes de l'école romantique ». Il s'alarme des tendances indépendantes de Rochard, lui prodigue des semonces un peu vives et des conseils tout francs; il lui prêche le retour à la nature, aux modèles reconnus, aux vieux maîtres sagement ordonnés, comme Poussin; il lui recommande de donner ses soins à l'endroit principal du tableau, de négliger le reste, de composer régulièrement ses portraits[3]. Rochard, on le sent, n'en persévère pas moins dans la voie romantique, et j'imagine que déjà, aux alentours de 1810, les discussions devaient être aussi animées qu'instructives dans l'atelier de la rue Neuve-Sainte-Geneviève. Le jeune Prosper écoute; il est tiraillé entre ces deux tendances. Qui préfère-t-il, son père qui admire Reynolds et Thomas Lawrence, Gérard et Léopold Robert, ou son professeur qui, d'accord avec Copley Fielding, admire les novateurs, et applaudira plus tard Delacroix? Sans doute, à onze ans, il n'a pas de préférences marquées; mais, plus tard, les deux tendances se retrouveront en lui, et son art conciliera sans effort apparent le classicisme de Léonor Mérimée et le romantisme de Rochard, Thomas Lawrence et Delacroix, la ligne et la couleur.

1. Il quitte la France pour échapper à la conscription.
2. Cf. Ephrussi, *art. cité*, p. 450, 464. — Pinet, *ouvr. cité*, p. 99...
3. Cf. Ephrussi, *art. cité*, p. 450-451.

Pour l'instant, il barbouille; il n'est certes pas un Constable, mais son crayon est ambitieux. Dès l'âge de quatorze ans, il se flatte d'arriver un jour à « faire des pochades[1] » qui rappelleraient celles de Simon Rochard et des artistes anglais. Il ne fera jamais, en effet, que des « pochades », et il se borne à acquérir « assez de pratique pour pouvoir s'amuser ». Son père ne souhaite rien de plus. Alfred de Musset, au même âge, ne reculera pas devant le rude apprentissage de peintre et passera ses matinées au musée du Louvre à remplir ses cartons[2]. Les deux enfants se ressemblent : tous deux ont des impressions vives, tous deux, en des essais gauches, se forment la main, apprennent à voir juste, à tracer net, à « imiter avec précision[3] ». Grâce aux leçons de Rochard et des peintres anglais, Mérimée acquiert non seulement le sens de la ligne, mais encore celui de la couleur dont il risque d'oublier l'importance dans l'atelier classique de son père; grâce à elles, il ne sera pas surpris par la révélation de Delacroix; grâce à elles enfin, il ne s'ennuiera point aux séances des commissions dont il fera partie, au Sénat et à l'Académie française, car, au lieu de bâiller, il illustrera ses buvards en silhouettant ses collègues[4], et, ce qui vaut mieux, l'écrivain héritera des talents acquis du jeune artiste.

On ne dessine pas seulement chez les Mérimée, on lit. Le soir, selon la charmante habitude de l'ancien régime, M^me^ Mérimée fait la lecture à haute voix. Que lit-elle? On ne peut que conjecturer. Chateaubriand est à la mode, et Pigault-Lebrun et Ducray-Duminil. Le lyrisme du premier, le sentimentalisme pleurnichard des deux autres doivent déplaire aux Mérimée. Je ne crois pas non plus qu'ils se délectent des poèmes d'Esmenard et des tragé-

1. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 99.
2. *Biographie d'A. de Musset*, p. 70 et n. 1.
3. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 99.
4. Tourneux, *P. Mérimée, ses portraits...*, p. 37. — Chambon, *Lettres inédites de P. Mérimée*, p. XIII et notes.

dies de Luce de Lancival, tous deux à la mode, eux aussi, parce qu'ils viennent de mourir. Sans doute, héritiers directs de ce XVIII^e siècle où la famille plonge ses racines profondes, ils préfèrent les descendants de Choderlos de Laclos et de Crébillon fils, mieux encore de l'abbé Prévost et de Diderot. C'est toujours le XVIII^e siècle qui est en honneur, mais non plus celui de Rousseau, de Marmontel ou de Gresset; la sensiblerie et les berquinades, voilà qui est bon pour les rhétoriciens amoureux de leur cousine! Sur ce point, la maison paternelle corrige l'influence du lycée. M^me Mérimée cherche dans Xavier de Maistre, dans M^me de Charrière, dans M^me de Souza, dans Benjamin Constant des modèles d'analyse morale et de réalisme. Son esprit net sympathise avec cette famille d'esprits. Mais *Caliste*, *Eugénie et Mathilde*, *Adolphe*, n'est-ce pas un lait trop fort pour un enfant de treize ans? Et, à trente ans, se rappelle-t-on ses premières lectures? « Dites-moi, de grâce, de la plupart des livres que vous avez lus depuis, que vous est-il resté? Par exemple, des romans de M. A..., des tragédies de M. B..., des poésies de M. C...? » Ainsi parle la comtesse au chevalier dans le prospectus que Mérimée rédige en 1826 pour une traduction de *Don Quichotte*[1]. D'ailleurs Prosper n'écoute que d'une oreille, ou gagne son lit. Pourtant, n'eût-il fait qu'entendre discuter les mérites des livres choisis et apprécier un art auquel sa nature l'incline, il n'eût pas perdu son temps. Mais son goût le porte à dévorer les biographies de Cartouche, de Mandrin, de Gaspard de Besse[2] : excellente préparation à la lecture des Montluc et des Brantôme. « J'ai lu autrefois avec ravissement la vie de Morgan, de l'Olonnais et de Mombars l'exterminateur et je ne m'ennuierais pas aujourd'hui à la relire »,

1. M. Tourneux, *Prosper Mérimée, comédienne espagnole et chanteur illyrien* (*l'Age du romantisme*. Paris, Monnier, gr. in-8°, 1887, p. 6).
2. Filon, *Mérimée*, p. 14.

écrira-t-il en 1851[1]; ces bandits le ravissent, le raviront toujours : plus tard, « Mussoni, qui soutenait un siège en règle dans un trou de loup contre cent cinquante hommes[2] » lui paraîtra supérieur à Mombars et à Tarass Boulba. Les types primitifs plaisent à son âge, s'accommodent à son tempérament; tandis que G. Sand, à douze ans, lit les contes de Perrault, les romans de Mme de Senlis et les vers de Berquin[3], il sympathise avec les forbans; telle Lamiel, « cette fille étonnante », s'enthousiasme pour Mandrin et pour M. Cartouche, préfère aux prix Monthyon et aux raisins de Corinthe l'*Histoire des quatre fils Aymon* et fait de Lacenaire son héros[4]. Mérimée est le cousin germain de cette Lamiel.

*
* *

Une expérience aussi précoce trouve un correctif dans les vertus familiales qui protègent l'enfant et limiteront plus tard la puissance de l'homme. Si l'homme tombe un jour dans l'excès, il se ressaisira. Dès maintenant le frein est nécessaire. On a dit le déséquilibre moral qui, après la chute de l'Empereur, se produit chez les jeunes hommes, et comment les mœurs du XVIe siècle, dont raffolera bientôt Mérimée, ressuscitent[5]. C'est le temps des demi-soldes et des duels, mais c'est aussi le temps de Vidocq, du *Caveau*, du *Rocher de Cancale* et du *Café Frascati*. L'excès des malheurs publics et des ruines privées précipite la jeunesse oublieuse en des plaisirs faciles. On a été dur à cette jeunesse; dans l'*Histoire des Treize*,

1. *Étude sur Nicolas Gogol* (volume contenant *Carmen*, éd. Calmann-Lévy, p. 282).
2. *Ibid.*
3. *Histoire de ma vie*, t. II, p. 259, 270-273.
4. *Lamiel*. Paris, Librairie moderne, in-12, 1899, p. 51-53, 119, 306, 315.
5. Véron, *ouvr. cité*, t. I, p. 257. — Chateaubriand, *ouvr. cité*, t. III, p. 442-447. — Michelet, *Ma jeunesse*, p. 145. — Musset, *la Confession d'un enfant du siècle*, p. 6-7. — Vigny, *Servitude et grandeur militaires*. Paris, L. Conard, in-8°, 1914, p. 255-256.

Balzac en a laissé un portrait où la vérité perce rudement. « Tous sont également cariés jusqu'aux os », dit-il, et il accumule les défauts, dont plusieurs seront ceux de Mérimée : goût de la mystification, ironie, persiflage, extravagance, dandysme, dépravation, indifférence aux malheurs de la patrie[1]. Tableau poussé au noir! Musset ne l'embellira pas quand il parlera de cette génération libertine[2]; c'est Balzac lui-même qui, dans *Ferragus*, adoucira les contours; cette jeunesse, dira-t-il, « s'est rencontrée entre les souvenirs de l'Empire et les souvenirs de l'émigration, entre les vieilles traditions de la cour et les études consciencieuses de la bourgeoisie, entre la religion et les bals costumés... ». « Jeunesse incertaine » en tout, ajoute-t-il[3]; c'est le mot juste. Elle hésite, comme un homme désorienté après la tempête. Quinet éprouve la même impression pénible que Balzac : « L'incertitude, la nuit sont complètes... » Mais il sent que « la France va renaître » et que, après la chute de Napoléon, la pensée libérée va reprendre son essor[4]; elle aspire à monter, elle montera. Rien n'est plus beau que l'enthousiasme, l'émotion, la juvénile confiance qui soulèvent tout à coup la génération de 1815[5]; ils expliqueront, demain, l'exaltation des grands poètes lyriques.

Prenons garde toutefois que Mérimée n'y participe pas. A cette heure, trop jeune pour fréquenter les Tuileries, il fait sa rhétorique, lit pêle-mêle Esmenard et Dante, Parny et l'Arioste, Marmontel et W. Scott, Dorat et Byron. Que sortira-t-il de cet étrange chaos? Michelet s'écrie, dès 1816, que « l'élan du siècle » est donné[6]; Hugo, qui versifie à la pension Cordier, affirme que « tout

1. *La Fille aux yeux d'or*. Paris, L. Conard, in-8°, 1913, p. 344.
2. *Ouvr. cité*, p. 11.
3. *Ferragus*. Paris, L. Conard, in-8°, 1913, p. 23.
4. *Ouvr. cité*, p. 240-244. — Cf. Musset, *ouvr. cité*, p. 7.
5. Cf. Ch. de Mazade, *la Jeunesse de la Restauration : V. Jacquemont* (*Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1867, p. 967-968).
6. *Ma jeunesse*, p. 175-176.

le monde » fait des vers[1]... Tout le monde, excepté Mérimée! S'il est vrai que des souffles se lèvent, que les uns dirigent la barque avec obstination vers les éternels rivages latins, que les autres, au mépris des naufrages, la poussent hardiment vers des terres inconnues, l'élève de Naudet n'en garde pas moins un parfait équilibre.

Il achève tranquillement ses études au moment où l'avenir est lourd de beaux orages. Les malheurs lui ont été épargnés; il va toucher au port sans avoir essuyé la tempête. En ces rudes années, il a connu l'égoïste douceur d'un foyer calme, prosaïquement heureux : voilà qui explique beaucoup de choses. Michelet éprouve une sympathie spontanée pour J.-J. Rousseau parce que, prétend-il, « ses commencements avaient ressemblé » aux siens; et il ajoute avec une charmante insolence : « La vie facile de Voltaire, jusqu'à ses exils, n'a pas le même intérêt dramatique[2]. » Mérimée, lui, a eu la vie facile de Voltaire, sans connaître l'exil; aussi porte-t-il sa marque, et les traits qu'il emprunte à la génération de 1818 sont proprement des traits voltairiens : une sécheresse volontaire, une croyance tolérante, un persiflage impitoyable, une indifférence plus affectée que réelle. Il est plus voisin d'Adolphe que d'Ossian ou de Rodrigue, les héros à la mode, mais il ne tardera point à lire Macpherson et le *Romancero*. On aimerait à connaître sa physionomie vers la quinzième année pour la comparer à celle du portrait de 1808. Malheureusement, le second portrait que sa mère fit de lui en 1818 a été détruit; il était représenté « de face, revêtu d'un pantalon gris et d'une redingote noire, assis sur un tertre derrière lequel s'étendait un vaste paysage[3] ». Ce tertre, ce vaste paysage, cette pose un peu apprêtée, est-ce une timide concession que Mme Mérimée fait au goût naissant, au goût romantique?

1. *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 168.
2. *Ma jeunesse*, p. 204-205.
3. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 90. — *Appendices. Pièces justificatives* n° 7.

(Musée du Louvre)

Communiqué par M. L. Demonts

CHAPITRE II

LA CROISÉE DES CHEMINS

(1820-1823)

Le travail des esprits qu'E. Quinet constate en 1815 et en 1820 ne tarde pas à porter ses fruits, car « les grandes émotions de l'Empire devaient avoir leur contre-coup et leur après-coup en littérature » ; et Sainte-Beuve rapporte la parole caractéristique « d'un jeune colonel au spirituel M. de Stendhal : il me semble, depuis la campagne de Russie, qu'*Iphigénie en Aulide* n'est plus une aussi belle tragédie ». Aux abords de l'année 1820, des poussées nouvelles se manifestent donc. « La jeune école de M^me^ de Staël commençait à percer dans le monde, ajoute Sainte-Beuve ; la jeune École Normale, M. Cousin en tête, étonnait dans son premier feu. Le plus léger des housards romantiques, M. de Stendhal, poussait des pointes en divers sens ; des esprits studieux et libres, comme M. Fauriel, avaient de l'action dans de petits groupes isolés[1]. »

Stendhal, Fauriel, j'aime à voir ces deux hommes se profiler sur l'horizon littéraire à l'heure où Mérimée atteint l'adolescence. Nous les retrouverons, et pareillement « les petits groupes isolés » ; les uns et les autres indiqueront au jeune homme ses premières directives. Mais, pour l'instant, il suffit de marquer, par larges touches, les ombres et la lumière ; car Mérimée ne participe point au mouvement romantique de 1820. A dix-

1. Cf. Sainte-Beuve, *Notice* en tête des *Œuvres complètes* de P. Lebrun. Paris, Perrotin, 5 vol. in-8°, 1844, t. I, p. XVI-XVIII.

sept ans, la curiosité, les sympathies s'éveillent et précèdent la période militante. Le rhétoricien est aux écoutes : qu'entend-il?

Il entend les voix du passé qui s'obstinent à faire revivre un art néo-classique impersonnel et froid[1]; les voix de l'avenir qui appellent à grands cris un rajeunissement de l'art, et les voix étrangères qui chantent ce que nos poètes balbutient. Ces voix sont moins discordantes qu'il ne semble. Au fond, tout s'accorde, ou va s'accorder : en effet l'art, comme la nature et la vie, ne connaît pas les cloisons étanches et veille à la continuité de l'idéal sous la diversité mouvante des formes de la pensée. Ce sont de pauvres artistes que les Raynouard, les Parseval Grand'maison, les Étienne, les Lemercier. Mais Lemercier prépare la voie aux essais dramatiques de Vitet, de Mérimée et de Hugo; mais Jouy, Duval et Picard annoncent la comédie historique; mais Lebrun montre la route à Hugo et à Dumas; mais Fontanes, Millevoye et Chênedollé font présager Lamartine : si l'art manque, la note est donnée. Et voici que, dès 1800, l'intelligence perspicace de M^me^ de Staël[2] sauve du XVIII^e^ siècle ce qui peut être sauvé, l'esprit de curiosité, la foi dans la raison, le besoin d'analyse, la confiance dans le progrès humain, quatre choses qui deviendront le credo littéraire de Mérimée. Quinze ans plus tard, d'arrière-pensées politiques provoquent la réédition des œuvres de Voltaire, de Rousseau, de Diderot... qui, sous la Restauration, fournissent des armes aux libéraux opprimés. Diderot, qui réserve des surprises et dont le *Neveu de Rameau* est inédit, devient un auteur à la mode; Voltaire semble un contemporain et les idées sociales de Rousseau

1. Cf. L. Morgan, *la France en 1829 et 1830*, t. I, p. 206 à 209.

2. Cf. Van Tieghem, *le Mouvement romantique*. Paris, Vuibert, in-12, 1923, p. 142.

servent de ferment politique. Voici que, par ailleurs, Chateaubriand retrouve la nature, restaure la cathédrale gothique, traduit la passion des cœurs mélancoliques. Que produira cet art, chrétien en apparence, préconisé par un monarchiste que son orgueil froissé éloignera vite de la monarchie? Un grand trouble s'empare de la jeunesse aux environs de 1820. « Deux esprits que je trouvais en moi m'embarrassaient et m'empêchaient d'avancer, écrit Ed. Quinet : le XVIII^e siècle qui voulait continuer de vivre, avec lequel j'avais été élevé, nourri, et le XIX^e siècle qui prétendait à naître. Auquel fallait-il obéir? Lequel écouter? C'étaient véritablement deux âmes qui prenaient pour lieu de leur lutte l'âme de chaque homme en ce temps-là. Je ne voulais renoncer ni à l'un ni à l'autre... Ce violent combat que j'étais incapable de régler était une... cause d'angoisse et de douleur profonde; cela ressemblait au supplice de Brunehaut[1]. » Mérimée, lui non plus, ne voudra « renoncer ni à l'un ni à l'autre », et voilà qui, par avance, le définit à merveille. Je doute qu'il éprouve au même degré que le futur auteur d'*Ahasvérus* « le supplice de Brunehaut » ! Mais l'embarras de Quinet doit être le sien, car il se trouve au confluent de deux fleuves qui le séduisent également. Dans un petit livre plein d'un charme désuet, Ballanche analyse ce drame intellectuel[2]. Un jeune homme repousse le temps présent, résiste aux destinées sociales qui lui paraissent incertaines et se réfugie dans le passé chimérique. Deviendra-t-il un René solitaire, un Obermann désolé? Non. Car un vieillard, qui joue le rôle d'initiateur et de révolutionnaire, le réconcilie avec la société nouvelle, en la lui faisant comprendre, lui montre qu'il vit en une période de crise, le persuade que le passé achève de mourir et que

1. Quinet, *ouvr. cité*, p. 244.
2. *Le Vieillard et le jeune homme*. Paris, Didot, in-8°, 1819.

cette harmonie qu'il regrette dans les idées et dans les choses ne peut se retrouver qu'en avançant. Alors le jeune homme avance. Ce jeune homme est Ed. Quinet, Mérimée, beaucoup d'autres... Eux aussi, après avoir hésité, avancent. Au reste, entre Chateaubriand et Mme de Staël, « l'un catholique, l'autre protestante, l'un tourné vers le moyen âge, l'autre vers les régions incertaines de l'avenir », Quinet ne balance pas longtemps. Il préfère Mme de Staël, car le coloris de Chateaubriand « l'éblouit sans l'éclairer et ses idées le repoussent. Au contraire, le génie de Mme de Staël est libre. A la clarté confuse de ses oracles, je me disais : c'est de ce côté qu'il faut avancer! C'est là qu'est le siècle, la vie, c'est là que sont mes pressentiments[1] ». Avec un accent moins dramatique, mais non moins sincère, Mérimée doit répondre ainsi à l'appel de sa conscience. Nul doute qu'il ne préfère la raison de Mme de Staël au lyrisme du peintre d'*Atala* dont « les idées le repoussent », comme elles repoussent Quinet. Dans l'auteur du beau livre sur la littérature et du livre magistral sur l'Allemagne, il retrouve non seulement les meilleures traditions du XVIIIe siècle et les plus nobles aspirations du XIXe siècle (son romantisme devra beaucoup à celui de Mme de Staël), mais encore cet esprit de pénétration, cette universelle curiosité, ce cosmopolitisme intelligent qu'il fera siens.

A ces deux influences profondes s'ajoute l'influence des écrivains étrangers auxquels Mme de Staël, dès 1814, a frayé le chemin. Byron complète Chateaubriand, et non seulement Byron, mais Ossian, qui l'a précédé, et Walter Scott, et Schiller, et Manzoni. Le romantisme, monarchiste et religieux avec Chateaubriand et Lamartine, libéral avec Mme de Staël, devient sceptique avec Byron. Car, à partir du jour où la haine des Français pour l'Angleterre s'atténue, l'influence anglaise

1. Quinet, *ouvr. cité*, p. 245.

domine[1]. Déjà Ossian, maintes fois traduit[2], a préparé les âmes, et, en 1817, les contemporains de Quinet rêvent de ressembler au fiancé de Lammermoor. Puis, à partir de 1820, l'influence de Byron remplace celle d'Ossian[3], parce que le chantre de Lara répond à l'idéal de cette jeunesse que Balzac nous dépeignait tout à l'heure. Il prouve qu'on peut être à la fois sceptique et poète, artiste et dandy, que le doute et l'ironie, le sarcasme et le blasphème ont droit de cité chez les Muses, que l'homme est capable d'éprouver une émotion sincère ailleurs que dans une église de campagne ou dans une cathédrale. Il dresse Satan en face d'Emmanuel et réalise ainsi un type romantique nouveau. Son lyrisme, qui s'oppose à l'idéal chrétien et à la piété païenne de Chateaubriand et de Lamartine, exprime la mélancolie sauvage, la révolte, l'angoisse de la pensée et le vide du cœur. Lorsque A. de Musset gémit lyriquement sur « le dégoût morne et silencieux » qui naît en France des « idées anglaises et allemandes », sur « le doute universel », sur « la dénégation de toutes choses du ciel et de la terre qu'on peut nommer désenchantement ou, si l'on veut, désespérance[4] », il exagère, mais il indique avec sûreté, parmi les coupables, l'auteur de *Manfred*. Manfred domine, en effet, cette génération et il serait, avec Werther, le maître incontesté de la sensibilité moderne, si les romans de W. Scott n'étaient « lus et relus dans toutes les classes de la société avec une avidité et un

1. Cf. E. Delécluze, *Souvenirs de soixante années*. Paris, M. Lévy, in-12, 1862, p. 325. — Livre rare, trop oublié et précieux à qui veut connaître le milieu où se forma Mérimée. — Th. Gautier, *Histoire du romantisme*. Paris, Charpentier, in-12, 1877, p. 5.

2. Cf. Van Tieghem, *Ossian en France*. Paris, Rieder, 2 vol. in-8°, 1917.

3. Cf. Quinet, *ouvr. cité*, p. 250-251. — *Biographie d'A. de Musset*, p. 110. — *Le Portefeuille de la comtesse d'Albany*, p. 244, 285, 313, 484, 534, 549, 599 et 638. — Estève, *Byron et le romantisme français*. Paris, Hachette, in-8°, 1907.

4. *Ouvr. cité*, p. 14-19.

enthousiasme partagés par toutes les nations de l'Europe et du Nouveau-Monde[1] ». Voilà qui rassure un peu sur la santé morale des Français. Leur dégoût et leur désespérance — ou plutôt ceux que leur prêtent les poètes — se consolent aisément au contact d'*Ivanhoé* et de *Quentin Durward :* on ne peut pleurer toujours, blasphémer toujours, ni toujours vivre dans la brume des rêves[2].

Telle est l'ambiance poétique où vit Mérimée quand il sort du Collège Henri IV. Subit-il déjà l'influence de Byron et de W. Scott qui répondent diversement aux préoccupations des esprits et aux besoins des âmes? Subit-il l'influence, beaucoup moindre il est vrai, de Gœthe, de Schiller et de Dante? Je ne le crois pas; ces grands noms ne doivent être que des noms pour lui, et, malgré le prestige dont ils sont environnés, ils ne provoquent pas en lui d'irrésistibles enthousiasmes. D'ailleurs, il ne faut pas faire, comme A. de Musset, la part trop large aux idées étrangères, car l'esprit français, en les absorbant, reste lui-même. Malgré tout, aux alentours de 1820, au moment où « l'on étudie, discute et rêve[3] », où chacun pressent que l'aube d'une résurrection littéraire va se lever sur la France[4], Mérimée hésite : M^me^ de Staël, Chateaubriand, Byron..., qui suivre? Le public hésite comme lui; un instant, la *Marie Stuart* de Pierre Lebrun a paru faire pencher la balance en faveur des romantiques[5]; mais le succès n'a pas eu de lendemain et pendant cinq ans les adversaires garderont leurs positions. Mérimée est perplexe, à moins qu'un sourire nar-

1. Delécluze, *Ibid.*, p. 215-216. — Comtesse d'Albany, *Ibid.*, p. 244-451, 461, 504, 584, 599, 636, 641, 650, 653.

2. Michelet concilie ainsi Byron et Scott (*Mon journal, 1820-1823.* Paris, Marpon et Flammarion, in-12, 1888, p. 78).

3. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. XIV, p. 69.

4. *Correspondance et souvenirs de A.-M. Ampère et de J.-J. Ampère (1805-1864).* Paris, Hetzel, 2 vol. in-12, 1875, t. I, p. 340.

5. *Journal des Débats*, 13 mars 1820. — Sainte-Beuve, *Notice* sur les ouvrages de P. Lebrun (*Œuvres* de Lebrun. Paris, Perrotin, t. I, p. xx à xxvi).

quois ne plisse ses lèvres : car ces écrivains classiques dont le lycée a nourri son enfance, ces écrivains dont la société reste si probe et si sûre, faut-il les abandonner? Faut-il renier Boileau à cause d'Esménard, Racine à cause de Luce de Lancival? Oui, Mérimée doit sourire en haussant les épaules... Seuls les grands artistes connaissent ces drames de la pensée, aussi angoissants parfois que les drames du cœur. Lorsque le jeune A. de Vigny griffonne ses premières ébauches, il les déchire. « Tout cela, dit-il, était dans un goût qui se ressentait de ce qui avait été fait dans notre langue par les grands écrivains classiques, et, cette ressemblance me devenant insupportable, je déchirais sur-le-champ ce que j'avais écrit, sentant bien qu'il fallait faire autrement, ayant vite mûri mes idées et n'en trouvant pas encore la forme[1]. » Voilà donc la croisée des chemins. Bientôt, chacun, selon sa nature, va choisir, et tant d'aspirations diverses ne se contrarient point; elles finiront par s'harmoniser, obéissant ainsi à une loi mystérieuse. Les enfermer en un cadre rigide serait une erreur contre la vie. Car il y a de tout un peu dans chaque homme : il y a un peu de Chateaubriand, un peu de Lamartine, un peu de Byron, un peu de W. Scott; il y a de vagues désirs, des croyances tenaces, d'incurables ennuis, d'antiques souvenirs, l'amour des ruines au penchant de la colline, le besoin des rêves qui trompent, des légendes qui amusent, des musiques intérieures qui bercent, une curiosité passionnée qui engendre l'orgueil, la gloire et le malheur, c'est-à-dire tout ce qui est grand et misérable ici-bas. Le romantisme, pour qui le monde extérieur existe avec la magie de ses couleurs et la variété de ses formes, va donner une vie ardente à ces troubles de l'âme qui sont vieux comme le monde et que ni la sagesse relative ni la raison vacillante ne sauraient étouffer.

1. *Journal d'un poète*, p. 228-229.

Entre 1815 et 1820, ces aspirations vagues essaient de se traduire en réalités, le romantisme s'organise, les centres de résistance se forment. Mais accumuler des noms serait vain, car Mérimée est en dehors de ces premières tentatives, et ni le petit cénacle de Victor Cousin, ni le Conservateur littéraire, ni le salon d'Émile Deschamps ne lui sont ouverts. Sa vie intellectuelle ne commencera qu'en 1821. Il importe seulement de remarquer que ses futurs amis, groupés autour de V. Cousin[1], lisent avec enthousiasme les poètes étrangers, étudient le romantisme allemand dans M^me^ de Staël et dans Schlegel, le romantisme italien dans Manzoni, le romantisme anglais dans Byron et W. Scott, Lewis et Anne Radcliffe. Quant à lui, je ne suis pas sûr qu'il s'oriente nettement. Nous-mêmes, à distance, nous besognons pour débrouiller l'écheveau des noms et des doctrines; et quand le parti pris politique s'en mêle (il s'en mêle presque toujours dès qu'on parle du romantisme) c'est à n'y plus reconnaître un fil. Puis, à dix-sept ans, on ne vit ni de sagesse contemplative ni de rêves troublés ni de doctrines littéraires; on vit de bonne soupe, et il faut, même quand on est le fils unique de bourgeois aisés, songer à l'avenir.

*
* *

C'est pourquoi Mérimée, sur les conseils de son père, fait son droit. Ayant quitté le Collège Henri IV en août 1819, il prend aussitôt sa première inscription le 2 novembre suivant[2]. Désormais, pendant quatre ans, il suit les cours de la Faculté avec une régularité ponctuelle. Le droit ne l'amuse pas, mais il fait son apprentissage de juriste en conscience, comme il fait toutes choses, et parce que, plus tard, les ministères et les ambassades

1. Il n'est pas sûr que lui-même ait approché Cousin dès cette époque.
2. Sur ses études de droit, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 8.*

pourront ainsi lui devenir accessibles. Il n'est pas bon qu'un jeune homme, surtout à Paris, vive de ses rentes. Donc les parents de Mérimée poussent leur fils à prendre ses grades; celui-ci tempête-t-il contre le Code, comme Balzac en 1816 et, plus tard, Flaubert[1]? Non, car son tempérament ne l'incite jamais aux révoltes ouvertes et il trouve, en dehors de la Faculté, des dérivatifs nombreux. Ses études de droit sont honorables, sans plus, comme ses études classiques. Du 2 novembre 1819 au 7 novembre 1822, il prend ses douze inscriptions, sans retard ni accroc. Le 9 janvier 1823, il passe le premier examen du baccalauréat, avec trois boules rouges; le 17 mars, le second examen avec trois boules rouges également. Le même jour, il obtient le certificat d'aptitude et le 22 mars le diplôme. En 1822, il a pris quatre inscriptions en vue de la licence dont il passe le premier examen le 29 mai 1823 avec trois boules blanches et une boule rouge (c'est un succès!) et le second examen le 22 juillet 1823 avec quatre boules rouges. Le 26 août, il soutient l'Acte public avec trois boules blanches et deux boules rouges. On lui délivre le certificat le 27 août et le diplôme le 30. Il ne pousse pas jusqu'au doctorat et il quitte la Faculté en septembre 1823, apte à faire un chef de bureau ou un maître des requêtes.

L'ambition du père est de lui ouvrir le barreau; c'est une tradition familiale : le grand-père n'a-t-il pas été un avocat distingué au parlement de Rouen[2]? « J'ai un grand fils de dix-huit ans dont je voudrais bien faire un avocat[3] », écrit Léonor Mérimée à Fabre le 16 décembre 1821. Mais le jeune Prosper, qui n'a pas le goût de la

1. Balzac, *le Lys dans la vallée*, le début. — G. Flaubert, *Correspondance*. Paris, L. Conard, 3 vol. in-8°, 1910, t. I, p. 37, 107, 125, 128. — Flaubert assimile les études de droit aux rages de dent.

2. Pinet, *ouvr. cité*, p. 7.

3. *Ibid.*, p. 100.

procédure, trompe les espoirs paternels. Déjà, pendant ces quatre années d'étudiant, il s'est permis des infidélités en faveur des arts et des belles-lettres. Son père constate sur un ton mi-fâché mi-satisfait que son fils a des dispositions pour la peinture « au point que, sans avoir jamais rien copié, il fait, dit-il, des esquisses comme nos jeunes élèves et ne sait pas faire un œil... ». Puis il ajoute : « Toujours élevé à la maison, il a de bonnes mœurs et de l'instruction[1]... » Ainsi ses parents parlent de lui avec la conscience nette de ce qu'il est. En 1811, sa mère avait crayonné une silhouette de gamin insupportable, et voilà le bulletin du père, qui est un bon bulletin de fin d'études. Si le jeune homme ne sait pas « faire un œil », il dessine d'instinct. De ses « mœurs », nous ne sommes point en peine, moins encore de son instruction. Bref, c'est un fils unique sur qui l'on veille jalousement, un garçon qui, sous des apparences sérieuses, ne tardera pas à s'émanciper. Une solide culture, des dons d'artiste en font un amateur intelligent, qui profite d'un milieu capable de mûrir son talent précoce.

Mais il a trop d'amour-propre et de curiosité pour s'arrêter en si beau chemin. En même temps qu'il suit les cours de Berriat Saint-Prix ou de Blondeau, il apprend à fond l'anglais et l'espagnol, étudie le grec et la philosophie. Toute sa vie, il restera un étudiant, et cette assiduité lui vaudra une vaste et sûre érudition. « Les choses qu'on ne sait qu'aux trois quarts on ne les sait pas du tout[2] », dirait-il avec Chamfort. Tout ce qu'il saura, il le saura bien, et les Français du XIX^e^ siècle lui sembleront de pitoyables ignorants[3]. Il est humaniste au point qu'on l'imagine fort bien, dès sa jeunesse, en la compagnie de

1. *Ibid.*, p. 100.
2. *Œuvres complètes*, t. II, p. 63.
3. « En France, personne ne sait rien », écrira-t-il avec dédain à M^rs^ Senior (lettre du 22 juin 1865. *Revue des Deux Mondes*, 15 mai 1923, p. 315).

Budé, d'Érasme et de Casaubon[1]. Rien ne le rebute et, tels les hommes de la Renaissance, il a le goût de la philologie. Je voudrais affirmer qu'il suit les cours de Boissonade[2] et qu'il est au nombre des ξένοι qui suivent bénévolement les cours du savant helléniste; à tout le moins l'esprit critique du maître, si large et si averti[3], sera le sien. Plus tard, il possédera dans sa bibliothèque, à côté des classiques français et des classiques latins, les classiques grecs édités par Boissonade[4]; il lira Homère et Aristophane dans le texte et comparera, d'après les originaux, les *Guêpes* ou les *Grenouilles* à *Gargantua* et à *Pantagruel*. Ce classicisme aux racines profondes le préservera des excès romantiques; il s'alliera heureusement à ce cosmopolitisme intelligent dont Mérimée pourrait s'enorgueillir à bon droit. Si Naudet, Patin et peut-être Boissonade donnent au jeune apprenti les moyens de résister au courant romantique, la connaissance de l'anglais et de l'espagnol lui permettra de retrouver, sous les chatoiements trompeurs d'un vernis rapporté, le sens véritable de l'exotisme et de l'histoire. Le *Romancero*, *Hamlet*, la *Divine Comédie* complèteront bientôt le précieux bagage de l'humaniste.

Car voici que, non content de s'initier à l'antiquité, Mérimée étudie, peut-être au cours de V. Cousin[5], la phi-

1. Sur cet humanisme, cf. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*. Paris, Didier, in-12, 1846, t. II, p. 371. — J. Troubat, *Plume et pinceau*, p. 30. — A. Thérive, *art. cité*, p. 519-520. Mais Mérimée savait peu l'allemand (cf. E. Grenier, *ouvr. cité*, p. 148) et il ignorait l'italien et l'arabe.

2. Il n'entre en relations avec Boissonnade que vers 1843 (cf. Chambon, *Lettres inédites*, p. LVIII-LXI. — *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. VIII, 1901, p. 462-475).

3. Cf., en tête de la *Critique littéraire sous le premier Empire*, par J.-F. Boissonnade (Paris, Didier, 2 vol. in-8°, 1863), les deux études de F. Colincamp et de Naudet.

4. Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 446.

5. Chambon n'affirme rien (*Lettres inédites de P. Mérimée*, p. XIV). C'est le père d'A. Stapfer qui mit Mérimée en rapports avec Cousin; mais quand? La *Revue des Deux Mondes* compte Mérimée au nombre

losophie spiritualiste en compagnie de F. Fresnel, de Sautelet, de J.-J. Ampère, de Franck, d'A. Stapfer..., lit des écrivains anglais dans le texte, apprend l'espagnol[1]. Sa curiosité est insatiable, et comme il est sûr de la diriger, il lui permet des écarts. Dès la fin de 1819, il se met en tête d'étudier la magie et les sciences occultes; il se plonge dans le *Monde enchanté* de B. Bekker, dans le *Traité sur les apparitions* de Dom Calmet, dans la *Magie naturelle* de J.-B. Porta. « Sortant du collège, écrira-t-il dans *Carmen*, je l'avouerai à ma honte, j'avais perdu quelque temps à étudier les sciences occultes et même plusieurs fois j'avais tenté de conjurer l'esprit des ténèbres[2]. » S'il a honte (mais a-t-il honte?), c'est plus tard, en 1840; en 1820, il ne rougit pas de ressembler aux sorcières de *Macbeth* ou à l'apprenti sorcier de Gœthe. La magie est à la mode et Mérimée suit la mode; il la suivra toujours, dans ses œuvres comme dans ses costumes, peut-être pas avec une suprême élégance, mais avec une ponctualité méritoire. Et toujours, sous les fluctuations de la mode, il retrouvera l'essentiel; ainsi la magie, dont il lui souviendra, ne l'éloigne pas de ce qui doit constituer le fonds solide d'un esprit bien formé. C'est en vain que Stendhal, plus versatile, le raille de s'attarder au grec; eh quoi! n'y a-t-il pas mieux à faire que d'étudier le grec à vingt ans? « Vous êtes sur le champ de bataille, s'écrie-t-il; ce n'est plus le moment de polir votre fusil : il faut tirer[3]. » Mérimée laisse dire l'impatient Stendhal, travaille, fréquente la Sorbonne et croit avec raison que du temps ainsi perdu est du temps gagné.

de ceux « qui portaient des gants blancs au cours de M. Royer-Collard », avec Pasquier, De Guise, Thierry, Janin... (15 avril 1835, p. 250-251). Mais comment Mérimée aurait-il pu suivre les cours de Royer-Collard, puisque celui-ci suppléa De Pastoret à la Sorbonne de 1811 à 1814 (chaire d'histoire de la philosophie)?

1. Filon, *Mérimée*, p. 11.
2. *Carmen*, éd. Calmann-Lévy, p. 24.
3. *H. B.*, Paris, la Connaissance, in-16, 1920, p. 32.

Tout de même, certains penseront : pauvre jeune homme qui s'escrime au grec, aux langues étrangères, au latin, au droit, aux sciences abstruses, à la linguistique, à l'érudition, qui s'encombre d'un pesant bagage à l'heure des spontanéités charmantes et dans un moment où la vie est frémissante et belle! Sans doute, mais ne le plaignons pas : il saura tout concilier, vie studieuse, vie boulevardière et vie mondaine.

*
* *

Le boulevard et le monde l'attirent : il faut jeter sa gourme. Or, au lendemain de la mort de Napoléon, alors que l'ombre impériale revient hanter les esprits, Paris offre un spectacle capable de séduire l'étudiant le plus sage. Le docteur Véron, dans les *Mémoires d'un bourgeois de Paris;* la comtesse Dash, dans les *Mémoires des autres;* L. Montigny, dans ses « esquisses de mœurs parisiennes » intitulées : *le Provincial à Paris*, dépeignent la société cosmopolite qui se presse aux lieux où l'on s'amuse, sur les boulevards et les promenades à la mode, dans les théâtres, les restaurants et les maisons de jeu. Des types originaux, dignes de Balzac, illustrent le café Lemblin ou la Maison dorée. Neuf cents restaurateurs regorgent d'une foule bariolée : Véry, Sabatino, les frères Provençaux font fortune en cinq ans. Les coulisses de l'Opéra et du Gymnase ne sont pas moins fréquentées que le café du Roi ou Procope[1]. « Ma grande affaire, comme celle de tous les amis en 1821, dit Stendhal, était l'Opera-Buffa[2]. » On applaudit la Pasta dans *Othello*, *Tancrède*, *Roméo et Juliette*. On court les bals, on adopte

1. Cf. L. Montigny, *le Provincial à Paris*. Paris, L'Advocat, 3 vol. in-16, 1825, t. I, p. 42, 105, 129, 131, 138, 210, 226, 229, 230, 239; t. II, p. 108, 110, 112, 263.

2. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 92.

les modes étrangères, surtout les modes anglaises[1]. « La fleur des élégances » se pavane aux boulevards; les gandins, qui sont les incroyables de 1823, promènent à Tivoli et au Palais-Royal leurs longues redingotes, leurs pantalons de casimir et leurs gibus à petits bords, évasés du haut. De huit heures à dix heures du soir, les larges manteaux à pèlerine balayent la poussière du boulevard de Gand, s'attardent au Petit-Dunkerque et au salon des Giroux, où la mode galante étale ses caprices. « Merveilleuses » de la Restauration, qui fréquentent le Page-Inconstant, se parfument chez Lubin et, sous l'influence des *Premières méditations*, prétendent ne plus se nourrir que de feuilles de roses, parvenus aux ventres barrés d'énormes breloques, descendants des César Birotteau pressés de faire fortune, étudiants et grisettes qui courent le bal de la Grande-Chaumière et, le dimanche venu, envahissent les guinguettes de Montmorency et de Saint-Cloud, artistes aux longs cheveux, mais rasés, c'est toute une société fiévreuse dont la fidèle image se reflète dans les chansons de Désaugiers, mieux encore, dans la *Comédie humaine*[2].

Mérimée, qui atteint l'âge où l'on s'émancipe, fréquente, en compagnie de joyeux camarades, les boulevards voisins de l'Opéra, du Palais-Royal et de la Rotonde, l'endroit de la capitale où il se donne le plus de rendez-vous. Est-il dandy? Pas encore. Il ne ressemble nullement au fashionable, qui « devait offrir au premier coup d'œil un homme malheureux et malade, ... avoir quelque chose de négligé dans sa personne, les

1. Cf. comtesse Dash, *Mémoires des autres*. Paris, Librairie illustrée, s. d., in-12, t. II, p. 205-221. — Comtesse de Boigne, *ouvr. cité*, t. III, ch. II.

2. Tous ces détails sont empruntés aux ouvrages que je viens de citer. — On trouvera de bonnes descriptions du Paris d'alors dans le livre de M. A. Boschot, *Une vie romantique. H. Berlioz*. Paris, Plon, in-16, 1920, p. 10-14, et dans celui de M. Maigron, *le Romantisme et la mode*. Paris, Champion, in-8°, 1911.

ongles longs, la barbe non pas entière, non pas rasée, mais grandie un moment par surprise, par oubli, pendant les préoccupations du désespoir; mèche de cheveux au vent; regard profond, sublime, égaré, fatal; lèvres contractées en dédain de l'espèce humaine; cœur ennuyé, byronien, noyé dans le dégoût et le mystère de l'être[1] ». Mérimée est plus simple; dans sa redingote grise il a l'air modeste, réservé, un peu gauche. Loin de mépriser l'espèce humaine, il l'étudie déjà. Ses parents, qui ont couvé son enfance, ont le bon goût de lâcher la bride. Le jeune homme n'est pas tenu en lisière comme l'avait été ce pauvre Balzac que le sévère M. Lepitre s'obstinait à faire accompagner « à l'École de droit par un gâcheux ». C'est que « Paris, ajoute Balzac, effrayait à bon droit les parents. Les conversations entre camarades étaient dominées par le monde oriental et sultanesque du Palais-Royal. Le Palais-Royal était l'Eldorado d'amour, où le soir les lingots couraient tout monnayés. Là cessaient les doutes les plus vierges, là pouvaient s'apaiser nos curiosités allumées[2]... » Le jeune Mérimée, qui a la bride sur le cou, apaise-t-il ses curiosités au Palais-Royal? C'est probable; et peu importe de quelle façon il jette sa gourme; l'essentiel est qu'il la jette sans nuire à ses études. Au reste, ce n'est pas une mauvaise école que le boulevard du Temple, le café des Mille-Colonnes, le bal du Zéphyr, les soupers de Momus et le Caveau pour un futur nouvelliste. Mérimée bouquine aux « galeries de bois », contemple les tableaux et les lithographies exposés aux *Amis des Arts*[3]. La foule qu'il coudoie offre une riche matière d'observations à ses yeux qui savent voir, à son esprit qui sait comprendre. Les spectacles de son enfance furent graves et tristes, spectacles de guerre, de

1. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 246.
2. *Le Lys dans la vallée*, éd. Marescq, 1852, t. II, p. 3.
3. Cf. Montigny, *ouvr. cité*, t. I, p. 79, 138, 239; t. II, p. 100, 112, 186; t. III, p. 317.

ruines et de mort. Les spectacles de sa jeunesse sont gais, presque libertins. Après le profil de la guillotine, les lances des Cosaques, la débâcle impériale, voici les tentations boulevardières et le bonnet de Mimi Pinson. Mérimée s'amuse; je regrette que plus tard, même à ses confidents, il ne dise rien de cette formation. Il faudra les années mauvaises, et Stendhal, pour qu'il ose montrer en lui le « vaurien ». D'ailleurs, il n'en est pas là, et il suffit d'entrevoir le jeune homme descendu de la Montagne-Sainte-Geneviève dans ce Paris tentateur pour supposer avec raison que la rue lui est profitable, comme l'a été le collège, comme le sont encore la Faculté de droit et la Sorbonne.

*
* *

S'il ne s'abandonne pas, c'est parce qu'il trouve, à côté de son travail, des amitiés fortes. Ce ne sont point d'inaltérables amitiés, comme celle d'un Montaigne et d'un La Boétie, mais elles sont sincères et elles écartent les dangers de la solitude. C'est une chance que Mérimée ne soit pas seul : un enfant unique, et gâté, est plus vulnérable que les autres. A son entrée dans la vie, J.-J. Ampère, Stendhal et Jacquemont lui font cortège. La liaison, ébauchée au collège, avec le fils du grand physicien se resserre, mais les ressemblances et les différences s'accusent. Puisque les affections les plus résistantes ne peuvent modifier notre caractère, chacun garde son tempérament et ses goûts. L'exaltation, chez Ampère, grandit avec l'âge. « Vivre en présence de la terre et du ciel, de la mer, des montagnes, voilà une vie grande et poétique, propre à développer l'âme, à nourrir l'enthousiasme, la chose à laquelle je crois le plus en ce monde[1] », s'écrie-t-il en 1818. Ce pauvre Jean-Jacques, qui porte un nom

1. *Ouvr. cité*, p. 146.

prédestiné, communiquera son culte — passagèrement — à Mérimée. « J'ai été enthousiaste dans ma jeunesse[1] », dira celui-ci avec un soupir de regret. Mais Ampère ne réussit point à lui faire partager la tristesse désolée de Werther, la pensée désespérément inerte d'Obermann[2]. Tout de même, avec Ampère, Mérimée approche Sénancour et Gœthe. J'imagine que les deux amis ressemblent à ce David Séchard et à ce Lucien de Rubempré que Balzac peindra dans les *Illusions perdues*. « Ils lisaient les grandes œuvres qui apparurent depuis la paix sur l'horizon littéraire et scientifique, les ouvrages de Schiller, de Gœthe, de lord Byron, de W. Scott, de Jean Paul, de Berzélius, de Davy, de Cuvier, de Lamartine... Ils s'échauffaient à ces grands foyers, ils s'essayaient en des œuvres avortées ou prises, quittées et reprises avec ardeur[3]. » Les essais, on les tentera plus tard dans le salon de Delécluze. Pour l'instant, on lit en commun. Dès 1819, Jean-Jacques Ampère approfondit avec Mérimée la langue d'Ossian pour mieux goûter le vieux barde écossais. « Quel bonheur d'en donner en français une traduction exacte avec les inversions et les images naïvement rendues[4]! », écrit-il en janvier 1820. La même année, nourri de son poète, il part pour l'Italie où il retrouve l'ombre du barde aux bords du lac de Lugano : clair de lune sur les orangers et les oliviers, hauts sommets neigeux, torrents et brouillards, « il y avait là tout Ossian[5] ». On « ossianise » donc, sans prendre garde que l'Italie n'est pas tout à fait l'Écosse. Mais l'imagination d'un J.-J. Ampère ou d'un

1. Lettre à la comtesse de La Rochejacquelein, 30 août 1859 (*Revue des Deux Mondes*, 1er avril 1896, p. 586).

2. *Ouvr. cité*, p. 159, 160, 169 et 178.

3. *Œuvres* de Balzac, éd. Houssiaux, 21 vol. in-8°, 1874, t. IV, p. 23. — Ampère était un brillant causeur (cf. *Lettre inédite de Mérimée à Sainte-Beuve*).

4. Cf. *ouvr. cité*, p. 160. — *Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve*. « Je crois qu'il avait une aptitude particulière pour la linguistique. »

5. *Ouvr. cité*, p. 181. — Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 185, 195, 198.

Jules Bastide ignore ces nuances : puisqu'ils aiment Ossian, ils le mettent partout. L'amour est ainsi fait. Sous le ciel de Lombardie, le vieux barde frileux ne porte d'ailleurs aucun tort aux *Nuits* de Young et à *Werther*. Mérimée se contente de déchiffrer Ossian au quartier latin, une grammaire en main[1], et peut-être la grammaire l'empêche-t-elle d'être sensible à cette poésie vaporeuse. La supercherie de Macpherson l'amuse plus qu'elle ne le séduit[2]. Songe-t-il à fabriquer déjà, lui aussi, une supercherie littéraire dans le goût d'Ossian? Ce sont choses que l'on rêve en sortant de rhétorique et que l'on réalise quand on a un grain de malice. Or, ni l'intelligence ni la malice ne manquent à Mérimée et, s'il ne sent pas la poésie du faux barde écossais, il la comprend si bien qu'il en tirera un profit linguistique et un profit littéraire.

En revanche, il sent la poésie de Byron, car Ampère, qui est enthousiaste du grand poète, réussit à lui faire partager son enthousiasme. En mai 1820, Jean-Jacques avoue qu'il sent peser sur lui un sentiment de malédiction. « Je dois cela à Byron; j'ai lu deux fois de suite le Manfred anglais. Jamais, jamais de ma vie lecture ne m'écrasa comme celle-là; j'en suis malade... » Dès lors, sa correspondance est pleine de mots romantiques : pittoresque, sombre, désenchanté, malédiction...; les ombres de Lara, du Corsaire et de Manfred le hantent, pêle-mêle avec les ombres d'Obermann, de Werther et de Saint-Preux[3]. Mérimée n'est certes pas « malade » en lisant Byron, mais il le goûte beaucoup plus qu'Ossian. Il sait *Don Juan* par cœur et le commente avec verve; par cœur le *Corsaire* et *Lara*. Bientôt, dans le salon d'Étienne Delécluze, il ne cachera pas son admiration pour Byron. Dès l'abord il le sent : c'est peut-être le seul

1. Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 160.
2. Cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 191. — Van Tieghem, *Ibid.*, p. 359-360.
3. Cf. *ouvr. cité*, p. 160-161, 279, 181 et 205.

poète qu'il sentira jamais. « J'ai lu le chant des pirates dans le *Giaour*. Sur la grève, devant une mer houleuse, ces beaux vers semblent encore plus beaux... Sais-tu ce qui me frappe dans lord Byron? c'est qu'il voit et qu'il comprend la nature. Il ne parle pas de la mer pour avoir mangé du turbot et des huîtres. Il a navigué, il a vu des tempêtes[1]... » Qui s'exprime ainsi? La jeune « lionne » de l'*Abbé Aubain;* mais, n'en doutons pas, c'est Mérimée qui parle. Plus tard, dans ses voyages au long cours, au bord des « mers houleuses », sur les rivages sonores de la Grèce et de l'Asie Mineure, il entendra chanter dans sa mémoire les beaux vers du *Giaour* et ceux-ci l'aideront à « comprendre la nature[2] ». De plus, les aventuriers que le poète met en scène ravissent le jeune admirateur de Mandrin. Don Juan est son héros préféré; il aime sa misanthropie, son scepticisme, ses airs de bravade, ses révoltes cyniques; il aime en lui, déjà, toutes les femmes. Or, ce goût presque instinctif qu'il éprouve pour Byron, Mérimée le gardera jusqu'au dernier jour[3]. C'est grâce au poète anglais qu'il pourra rester fidèle au romantisme, ou plus exactement à cette partie du romantisme qui ne contrarie pas son esprit d'indépendance, sa verve railleuse et son athéisme incurable. Car, s'il accepte le romantisme, c'est à la condition que Voltaire corrige Chateaubriand. A. de Musset partagera cette admiration sincère pour Byron; comme Mérimée il se ralliera, grâce au poète, à ce romantisme que le rire et le dandysme de Don Juan tempèrent suffisamment pour qu'on ne soit point obligé de le prendre trop au sérieux.

Donc, en 1820, Mérimée, avec l'aide précieuse de Jean-Jacques Ampère, pénètre dans l'intimité d'Ossian et de

1. *L'Abbé Aubain*, éd. Calmann-Lévy, p. 177. — Cf. *Mémoires de C. Byron*, publiés par Th. Moore, trad. Belloc, t. I, p. 191.
2. *L'Abbé Aubain*, ibid.
3. Cf. De Pontmartin, *le Correspondant*, 10 janvier 1874, p. 42. — Estève, *ouvr. cité*, p. 63, 69-70.

Byron. Autour des deux amis, l'enthousiasme est à son comble; Ampère réunit des camarades de collège, Jules Bastide, Adrien et Alexis de Jussieu, Franck, Albert Stapfer, Morel, Sautelet, Fulgence Fresnel..., et l'on pense que les commentaires vont leur train[1]. Mérimée fait partie de cette petite « chapelle littéraire » qui ne présente pas les inconvénients propres, d'ordinaire, aux chapelles de ce genre, car elle trouve aussitôt son contrepoids. Un homme, par sa raison lucide et sa froide critique, modère les juvéniles élans : c'est Victor Cousin[2]. Malgré son idéalisme, Cousin n'aime ni Byron, ni Ossian, ni Sénancour; et comme Bastide, Sautelet, Stapfer... aiment le philosophe, dont ils sont les auditeurs assidus, ils hésitent entre leur admiration pour Cousin et leur enthousiasme pour Byron. Douloureux conflit! On se dispute ferme. « Il paraît qu'Albert (Stapfer) a eu avec lui (Cousin) en route une prise violente touchant Sénancour, Byron, Lamennais qu'il appelle des polissons, des degrés du néant, des gens qui ramassent de la boue et en font des petits tas, et autres gentillesses philosophiques dont il m'avait déjà répété une partie; mais je n'ai pu m'empêcher de lui rire au nez quand il m'a dit, à moi : « M. Sénancour, c'est une bête[3]! » Et tout le monde de se récrier... Mérimée ne hausse les épaules ni ne s'indigne; il n'éprouve aucune sympathie pour Cousin, mais, dans son for intérieur, il s'interroge et trouve sans doute le moyen de concilier les contraires. Le lyrisme de Byron et d'Ossian, refroidi par la raison cousinienne, n'est pas pour lui déplaire, et cette nuance sera la sienne qui fond les couleurs vives des grands poètes et la froide lumière du philosophe.

1. A.-M. Ampère et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, p. 137. — Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 183.

2. A.-M. Ampère et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, p. 162. — E. Seillière, *le Mal romantique*, p. 31.

3. A.-M. Ampère et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, p. 169.

Une autre influence agit alors brusquement sur le jeune Ampère et le détache peu à peu de ses amis. A la fin de 1819, Mme Récamier se retire dans ce vieux couvent de la rue de Sèvres qui porte le nom glorieux de « l'Abbaye-aux-Bois ». Elle groupe autour d'elle la vieille noblesse royaliste, la jeunesse libérale, quelques aristocrates anglais; mais les noms, ici, importent peu. Voici le drame : au jour de l'an 1820, Jean-Jacques est présenté à Mme Récamier. Elle a quarante-trois ans, il en a vingt et un; elle est belle, il est enthousiaste. Une liaison s'ébauche. Le jeune homme s'enflamme; Mme Récamier le tient en lisière, doucement, fermement. Elle a pour lui une sympathie généreuse, une piété maternelle. Lui, tout plein de Byron et de Gœthe, se monte la tête, s'exalte à froid. Elle tient bon, sans rudesse toujours : spectacle banal au fond, mais que les amis d'Ampère dramatisent. Intrigués, navrés, ils crient presque au scandale : eh quoi! une telle douche sur une belle flamme romantique! Tant de rigueur à l'égard de ce touchant Werther! Ah! l'insensible! Ah! la cruelle! Mérimée lui est dur. « Le malheur d'Ampère, écrira-t-il, ou peut-être son bonheur, c'est que tous ses angles saillants et originaux ont été « smoothed down » par une femme qu'il a aimée et que je n'ai jamais pu souffrir. » Et il ajoutera : « Un de mes amis, très intime, a été amoureux d'elle très violemment. C'était un homme d'un caractère très passionné, très capricieux, très original. Petit à petit, elle l'a façonné de telle façon qu'il est devenu doux, poli, bénin et médiocre comme tout le monde. Chose singulière, elle a détruit le cœur en lui[1]... » C'est faux, probablement, et injuste à coup sûr; mais

1. Cf. Lettre à la comtesse de La Rochejacquelein, 9 juin 1857 (*Revue des Deux Mondes*, 15 mars 1896, p. 243-247). — Lettre à Mrs Senior, 30 mai 1862 (*Ibid.*, 15 août 1879, p. 753). — Dans la lettre à Sainte-Beuve (29 mars 1868, inédite), Mérimée conclut que la « vieille coquette a châtré » Ampère.

retenons l'aveu, qui explique tout : Mérimée ne peut souffrir Mme Récamier.

Quand fait-il sa connaissance? La date est incertaine[1] et n'importe guère, car la belle Juliette n'exerce sur lui aucune influence. C'est entre 1820 et 1825, probablement en 1823, que Jean-Jacques l'introduisit à l'Abbaye-aux-Bois. Mme Récamier, de prime abord, lui déplaît. Lui, si peu expansif, se contracte, se met en boule comme le hérisson, tire ses dards. « Elle trouvait tout bien, dit-il, ou du moins louait tout le monde[2]. » Mérimée préfère à cet optimisme souriant la rude franchise et les haines vigoureuses d'Alceste. A deux reprises, il a tracé d'elle des portraits sans indulgence : il lui trouve « la taille carrée, de vilains pieds, de vilaines mains » ; il la juge dépourvue d'esprit, flatteuse, calculée, « absolument dépourvue du viscère nommé cœur ». « Mettre un lion de plus dans sa ménagerie », dit-il, est sa grande ambition. « Elle aimait tous les hommes, et quand on aime tout le monde on est incapable d'aimer un seul homme. Son but a été de dominer sur une petite cour de gens distingués[3]. » Elle y réussit ; mais Mérimée ne se sent pas à l'aise dans cette cour où les personnes « fatigantes de prétentions, d'orgueil et de vanité » gravitent autour de

1. M. Herriot ne la détermine pas (*Madame Récamier et ses amis*. Paris, Plon et Nourrit, 2 vol. in-8°, 1904, t. II, p. 142. Cf. également p. 79 et suiv.). — Mérimée prétend n'avoir connu Mme Récamier que « lorsqu'elle avait quarante ans bien sonnés » (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1879, p. 753). Elle devait avoir quarante-cinq ans environ. Chambon n'indique aucune date (*Lettres inédites de P. Mérimée*, p. xv).

2. Lettre à la comtesse de La Rochejacquelein, 9 juin 1857, p. 243. — Sur Mme Récamier, cf. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, éd. Biré, t. IV, p. 371. — A.-M. et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, p. 190. — Mme Récamier, *Souvenirs et correspondance*. Paris, M. Lévy, 2 vol. in-8°, 1859, t. I, p. 327. — *Mémoires de la comtesse de Boigne*, t. I, p. 237-238 ; t. II, ch. vii ; t. IV, p. 37, 528. — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 283-292. — Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve, 29 mars 1868.

3. Lettre à Mre Senior, 30 mai 1862 (étude de d'Haussonville, p. 753). — En revanche, Mme Récamier est pleine d'estime pour Mérimée, dont elle s'occupera (cf. Chambon, *ouvr. cité*, p. xv et xvi).

M. de Chateaubriand, que le jeune homme juge « insupportable[1] ». Il bâille à la lecture de ses œuvres, comme à la lecture des vers de Delphine Gay. La conversation, qui roule sur des lieux communs, des « opinions et des idées toutes faites », lui paraît aussi peu originale que l'est celle de la bonne compagnie oisive ; cajoleries, mensonges, ennui, rien de plus, rien de moins. Bref, Mérimée prend en grippe le salon de Mme Récamier, d'abord à cause de Mme Récamier, puis de Chateaubriand[2], enfin de la « bonne compagnie », fausse au suprême degré. Mais son antipathie le rend injuste ; il ne saurait oublier sans ingratitude qu'en pénétrant à l'Abbaye-aux-Bois il connut des esprits de premier ordre, Villemain, A. Thierry, Montalembert, B. Constant, Tocqueville ; il approcha des hommes qui vont devenir pour lui des guides et des amis précieux, E. Delacroix, David d'Angers, Charles Lenormant, Dubois, Delécluze, et une Anglaise, miss Clarke ; il entrevit enfin cet original de Latouche, dont on aimerait à savoir s'il eut une réelle influence sur lui, car c'est l'homme auquel il ressemble le plus, et de façon étrange. « Extrêmement spirituel, mais d'humeur taquine[3] », ainsi Delécluze définit le poète de la *Vallée aux loups*, et il ajoute que chez lui « la critique prend des formes malicieuses ». Écrivain « mordant, spirituel et caustique », dit la *Mode*, il est capable de blesser son homme à mort, sinon de le tuer sur le coup. Ce fut lui qui acheva cette littérature de 1810 dont « MM. Jouy, Viennet et Arnault étaient les plus fervents apôtres[4] ».

1. Ibid., p. 753, 754, 755. — « J'aimerais bien mieux qu'elle eût eu dix amants, car je ne considère pas la chasteté comme la vertu principale » (p. 755), dit-il en parlant de Mme Récamier.

2. Chateaubriand est insupportable à tous (cf. *V. Hugo raconté...*, t. II, p. 238). — Seul, J.-J. Ampère se laisse subjuguer, et il enverra plus tard au grand homme un rameau de laurier de Delphes. (Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve.)

3. *Ouvr. cité*, p. 443.

4. T. XVI, p. 268. — Sur la vallée aux Loups, cf. Mme Gay, *Causeries du monde*. Paris, V. Deberny, in-8°, 1833, t. I, p. 308.

— « Homme d'esprit, mais assez peu sûr, dit Sainte-Beuve, et qui n'aimait rien tant qu'à faire des niches littéraires[1]. » — « Gamin mélancolique et révolté..., pauvre homme d'esprit hardi, cynique, sceptique, caustique..., au sourire narquois[2] », tel le dépeint Philarète Chasles, qui ne l'aime pas. Or, cet esprit spirituel, taquin, malicieux, cynique est l'esprit de Mérimée; le goût des supercheries est le goût de Mérimée; cette demi-sécurité qu'on éprouve auprès de lui, Stendhal se plaindra de la retrouver en Mérimée[3]... Adepte fervent des théories de M^me^ de Staël, introducteur en France d'A. Chénier et d'Hoffmann, des ballades allemandes et des légendes populaires, folkloriste éminent épris de l'exotisme et du moyen âge, collaborateur des journaux d'avant-garde, « il a sonné le fifre de l'insurrection romantique[4] ». Écrivain curieux, mais incomplet, nouvelliste et romancier chez qui l'agitation du talent remplace le génie, il a le rare mérite de briser, un des premiers, la tradition des classiques de décadence et d'orienter les jeunes vers les littératures étrangères. Or, ce libéral en politique et en littérature semble avoir déteint sur Mérimée qui hérite de ses idées, de son talent. A vrai dire, Latouche fut une sorte de Mérimée manqué; pamphlétaire brillant comme P.-L. Courier, mais plus hargneux que lui; misanthrope aigri, mordant, agressif, il souffrit de ne pouvoir réaliser

1. *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 183.

2. *Études sur l'Allemagne au XIX^e^ siècle*. Paris, Amyot, in-12, 1861, p. 93.

3. Cf. G. Sand, *Histoire de ma vie*, t. IX, ch. I et II.

4. Ph. Chasles, *ouvr. cité*, p. 93. — Les pièces du recueil *la Vallée aux Loups* furent lues chez S. Gay entre 1818 et 1821. — Sur Latouche, cf. également le *Globe*, 23 avril 1825, p. 496. — Le *Journal des Débats*, 2 octobre 1833. — Ch. de Bernard, *Nouvelles et mélanges*. Paris, M. Lévy, in-12, 1854, p. 179. — L. Séché, *le Cénacle de Joseph Delorme, 1827-1830*. Paris, *Mercure de France*, 2 vol. in-8°, 1912, t. I, p. 211-230. — E. Dupuy, *A. de Vigny*. Paris, Lecène, 2 vol. in-12, 1912, t. I, ch. v, p. 170-187. — P. Lafond, *l'Aube romantique*. Paris, *Mercure de France*, in-12, 1910. — A. Chaboseau, *Un grand méconnu : H. de Latouche* (*Mercure de France*, 15 février 1924).

qu'à demi ses conceptions et de rester au second plan. Mérimée, plus maître de lui, enclin à se plaindre d'un monde et d'une vie qui le gâtent, réalise à peu près ce que rêva Latouche. Ces deux hommes se ressemblent : ils ont la même tournure d'esprit, des goûts communs, des aspirations identiques, et j'aime à croire que l'Abbaye-aux-Bois les rapprocha.

Ainsi, l'influence qu'Ampère et son entourage exercent sur Mérimée au sortir du collège s'achève dans le salon de M^me^ Récamier. Désormais, Jean-Jacques, entraîné par sa passion malheureuse, que l'éloignement ne réussit pas à éteindre, délaisse un peu Mérimée; mais il ne l'oubliera pas, et nous le verrons prêter main forte, dans les colonnes du *Globe*, à l'auteur du *Théâtre de Clara Gazul*. De son côté, comment celui-ci oublierait-il la fraîcheur de cette première amitié, le charme des lectures en commun et l'élan spontané qui entraînait ce jeune cœur et le sien vers les divins poètes? Eternel enthousiasme des cœurs à l'éveil du printemps, enthousiasme éphémère qui ne reviendra plus!...

*
* *

Car un homme entre dans la vie de Mérimée qui contrebalancera les passions généreuses d'Ampère et fera pièce à Byron, à Ossian, à Obermann, un homme, et non plus un jeune homme, qui semble avoir eu sur lui plus d'influence que tous ceux-là, et que V. Cousin, et que Latouche : Stendhal. Influence profonde? La question reste à débattre. Influence mauvaise? Non pas! On subit l'influence de qui l'on doit la subir. Quand deux natures s'opposent, la réaction s'opère vite, et à fond. Or, les deux natures de Stendhal et de Mérimée se rencontrent sur certains points. « J'ai connu Beyle vers 1820 », écrit Mérimée en 1855[1]. Mérimée se trompe. C'est à la fin de

1. *Notes et souvenirs sur Beyle* (en tête de la *Correspondance inédite*

1821 ou au début de 1822 qu'il fait la connaissance de Stendhal, car celui-ci ne quitte Milan qu'au mois de juin 1821, après la rupture avec Métilde, pour rentrer à Paris où il demeurera jusqu'en 1830[1]. De 1822 à 1830, il le fréquente assidûment et vit avec lui cette vie parisienne qu'ils aiment l'un et l'autre. La première rencontre a lieu chez Lingay, camarade de Villemain et ancien professeur de grammaire au lycée Charlemagne. L'impression est défavorable : la redingote grise du « pauvre jeune homme », son « nez retroussé », sa laideur, son expression « effrontée » et « déplaisante », ses « petits » yeux « méchants » ne trouvent pas grâce devant Stendhal[2]. Effronté, méchant..., tel il apparaît donc au premier abord. Je songe au portrait que M^me^ Mérimée traçait de son fils dix ans auparavant et où elle le montrait « mauvais et gouailleur à taper ». Je songe également au sourire narquois dont s'éclairaient à peine, dès l'âge de cinq ans, les lèvres minces de l'enfant. Cette ironie latente perce aujourd'hui et devient chez le jeune homme une sorte de moquerie agressive qui n'échappe point à l'excellent observateur qu'est Stendhal. De son côté, Mérimée ne nous dit pas quelle impression Beyle produit sur lui ; moins observateur peut-être, ou moins prompt dans ses jugements (car il est à la fleur de l'adolescence), il se réserve. Mais, plus tard, en 1853, il entretiendra Sainte-Beuve de « ce pauvre garçon (il rend à Stendhal la monnaie de sa pièce), qui était bien meilleur qu'il ne le laissait paraître[3] ». Ainsi le premier abord de

de Stendhal. Paris, M. Lévy, 1855, 2 vol. in-12). — Cette étude est reproduite dans les *Portraits historiques et littéraires*. Cf. p. 166.

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 1 à 10.

2. Sur cette première rencontre qui n'eut pas lieu chez M^me^ Pasta, comme le prétend d'Haussonville (*art. cité*, p. 730), cf. les *Souvenirs d'Égotisme*, p. 108-109. — Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 22. — Chuquet, *Stendhal-Beyle*. Paris, Plon, in-8°, 1902, p. 163. — L. Blum, *Stendhal et le beylisme*. Paris, Ollendorff, in-12, 2^e^ édit., s. d., p. 78-81.

3. Lettre de Mérimée à Sainte-Beuve, 25 décembre 1853. Cette lettre inédite appartient au fonds Spoelberg de Lovenjoul (Chantilly, B. 397).

Stendhal n'est pas séduisant non plus. En tout cas, Mérimée s'attache, d'instinct, à Stendhal. Hélas! ce n'est pas l'amitié printanière et riante de deux enfants, comme celle qui vient d'unir Mérimée à Ampère : c'est l'amitié raisonnable, qui se tient sur ses gardes et qui n'est exempte ni de coups de patte ni de coups de griffe, d'un tout jeune homme et d'un homme en pleine maturité.

Voilà qui, déjà, m'empêche de souscrire aux conclusions de ceux qui voient en Mérimée un fidèle disciple de Stendhal[1]. Après d'abondantes discussions on conclut, en effet, que l'influence de Stendhal fut décisive sur Mérimée. Je ne le crois pas. Leurs deux esprits avaient des affinités, mais leur personnalité était trop marquée pour que l'une fût absorbée par l'autre; Mérimée ne fut pas le disciple de Beyle. D'abord, celui-ci a vingt ans de plus que Mérimée[2] et, si l'âge n'est pas un obstacle à l'amitié, vingt ans d'écart créent une autre mentalité, un autre jugement, d'autres goûts[3]. Ajoutez que Stendhal, ayant quitté à regret sa chère Italie, rentre à Paris malheureux, désabusé, inquiet, grognon et ne comprend rien à la génération de 1821[4]; il ne sympathise pas avec elle, et, s'il la heurte, ce n'est pas toujours volontairement. A dix-neuf ans, Mérimée, grandi sous l'Empire, élevé sous la Restauration, ne peut envisager les choses avec les

1. Cf. d'Haussonville, *art. cité*, p. 730. — G. Brandes, *l'École romantique en France*, trad. Topin. Paris, Michalon, in-16, 1902, p. 233. — C. Stryienski, *Soirées du Stendhal-Club*, p. 178. — Renouvier, *la Critique philosophique* (18 juin 1874), t. I, p. 305. — Blaze de Bury, avant-propos des *Lettres à une autre inconnue*, p. XI. — A. Stapfer, *ouvr. cité*, p. 318. — F. de Nion, préface du *Journal de Stendhal* (Henri Beyle), *1804-1814*, publié par C. Stryienski et F. de Nion. Paris, Charpentier, in-12, 1888, p. XXIX. — Mais P. Albert (*la Littérature française au XIX^e siècle*. Paris, Hachette, 2 vol. in-16, 1882, t. II, p. 299), A. Cavalier (*art. cité*, p. 3), E. Rod (*Stendhal*. Paris, Hachette, in-12, 1892, p. 133) restreignent beaucoup l'influence de Stendhal sur Mérimée.

2. Et non dix, comme le dit M. Chuquet (*ouvr. cité*, p. 165).

3. C'est pourquoi les jugements portés par Mérimée sur Stendhal, et réciproquement, sont sujets à caution (cf. F. de Nion, *ouvr. cité*, p. VII).

4. E. Rod, *ouvr. cité*, p. 40-41, 104 et 114.

mêmes yeux que Stendhal, fils de la Révolution et du Consulat et parvenu à la quarantaine. Puis, autant l'enfance de Stendhal a été « dénuée, ingrate, contrainte », autant celle de Mérimée a été douce, facile, heureuse : d'un côté, une maison en deuil, une oppression qui pousse à la haine, « une éducation molle de cloître et de serre chaude[1] »; de l'autre, une maison confortable et douillette, une liberté d'enfant gâté, une éducation bourgeoise et libérale. Stendhal, solitaire, puis isolé, prend en tout le contre-pied de sa famille, résiste à toute influence; Mérimée, entouré, guidé par les siens et par les amis, s'ouvre à toutes les influences. Petit Parisien pour qui le monde finit aux fortifications, il n'a pas eu la rude expérience de Beyle qui, à dix-sept ans, connaît la province, la capitale, l'Italie; ni les voyages ni la vie de soldat ne l'ont formé. Les malheurs publics ne l'ont même pas effleuré, aucune crise n'a bouleversé son âme en présence des calamités nationales. Stendhal, témoin de la Terreur et des massacres révolutionnaires, élevé au milieu d'une génération d'aventuriers et d'ambitieux cyniques, a éprouvé de bonne heure cette inquiétude morale, ce doute religieux, cette révolte des sens et du cœur dont Mérimée fut toujours protégé. Le divorce s'aggrave entre Stendhal et la société où se heurte une sensibilité trop vive; la société a toujours, quoi qu'il en dise, gâté Mérimée, chez qui la sensibilité n'avait pas ce frémissement douloureux. Pour Beyle l'amour est la grande, l'unique affaire de la vie[2]; pour Mérimée, il ne sera souvent que l'échange de deux fantaisies à la Chamfort. Aussi le premier, maladroit et malheureux[3], échoue-t-il là où l'autre

1. Blum, *ouvr. cité*, p. 16-21. — Ce livre est excellent.

2. Cf. J. Mélia, *Stendhal et les femmes*. Paris, Chamuel, in-12, 1902, p. 31 et 79.

3. Sa laideur le paralyse et ses « bonnes fortunes » ne dépassent pas la vingtaine (cf. Mélia, *Ibid.*, p. 18. — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 232). Mérimée, qui n'est pas un Adonis, a plus d'aplomb, et son tableau de chasse est riche.

glane des bonnes fortunes. Bref, Stendhal est un enthousiaste, un être instable qui ne peut ordonner ni sa vie ni son œuvre, un vagabond qui resta, en fin de compte, sans famille et sans ami, une nature complexe, naïve, orgueilleuse, d'une richesse touffue. Mérimée est un jeune homme réfléchi, un être pondéré, capable d'ordonner sa vie et son œuvre, un célibataire jaloux de son bien, de son « chez soi », une nature sèche, égoïste, orgueilleuse elle aussi, mais bornée et comme ratissée.

Telles sont les différences foncières qui apparaissent entre les deux hommes; on peut en découvrir d'autres[1]. Elles suffisent à marquer la distance qui les sépare. Toutefois, dans les *Notes et souvenirs* que Mérimée consacre, en 1855, à Beyle, il insiste sur leurs « relations intimes et suivies » et sur « l'amitié précieuse qui l'unit » à l'auteur de *Racine et Shakespeare*[2]. Mais c'est une orageuse amitié, car il ajoute : « Nous n'avions peut-être pas une idée en commun (il exagère), et il y avait peu de sujets sur lesquels nous fussions d'accord (je le crois). Nous passions notre temps à nous disputer l'un et l'autre de la meilleure foi du monde, chacun soupçonnant l'autre d'entêtement et de paradoxe (je le crois encore); au demeurant bons amis et toujours charmés de recommencer nos discussions... » Entêtés, paradoxaux, bizarres, entraînés à l'exagération — Beyle du moins — par la sincérité de leurs convictions, ils doivent ne jamais démordre de leur idée première. Mais, alors, comment les idées de Stendhal ont-elles pu « déteindre » sur celles de Mérimée[3]? Malgré l'aveu de celui-ci, j'avoue mon scepticisme; Mérimée reconnaît lui-même que ses idées heurtent celles de Stendhal, et comme il y a un peu d'Alceste chez Beyle et un peu de Don Juan chez Mérimée, comme ce dernier est

1. Surtout en lisant la *Vie de Henri Brulard*, les *Lettres intimes*, le *Journal*, les *Souvenirs d'Égotisme* et *Lamiel*.
2. *Portraits historiques...*, p. 166.
3. *Lettres à une inconnue*, t. I, p. 323.

convaincu de sa supériorité pour la raison péremptoire qu'il est le plus jeune, la discussion ne va pas sans coups de boutoir ni sarcasmes. Au bout du compte, chacun reste sur ses positions, Mérimée entêté comme un jeune homme, Beyle têtu comme un homme[1].

Pourtant, à maintes reprises, dans les *Lettres à une inconnue*, dans les *Notes et souvenirs sur Beyle*, dans la brochure intitulée *H. B.*, dans quelques lettres inédites, Mérimée, « faisant l'autopsie[2] » des pensées de Beyle, parle de l'influence que l'auteur de *Rouge et Noir* exerça sur lui. Si donc cette influence apparaît minime et si elle est, je crois, plus intellectuelle que morale, il n'en faut pas moins s'efforcer de la définir, puisque l'écrivain nous intéresse plus que l'homme. Aussi, après avoir marqué les différences qui séparent Stendhal et Mérimée, je continuerai le parallèle en indiquant, au fur et à mesure des événements, les points de contact et les divergences; car la nature humaine n'est faite ni de contrastes ni de ressemblances absolus.

Voici des points de contact : un jour Beyle, âgé de trois ou quatre ans, mord à la joue sa cousine. « On lui dit qu'il était un « monstre »; il prit au tragique ces reproches atroces (le mot n'est-il pas exagéré?), et ils s'enfoncèrent si bien dans sa petite âme qu'il les y retrouva le siècle d'après, au bout de cinquante années. Beyle, déjà, sent trop pour rien oublier[3]. » Une autre fois, sur une gronderie de ses parents, il devient « furibond[4] ». Pauvre cœur sensible à l'excès! pauvre imagination débridée! Les deux anecdotes rappellent le récit de Taine

1. C. Stryienski, *ouvr. cité*, p. 179.

2. *Lettres à une inconnue*, t. I, p. 323. — C'est Mareste qui fournira plus tard à Mérimée des renseignements complémentaires sur leur ami commun (cf. les cinq lettres inédites du fonds Spoelberg de Lovenjoul. Chantilly, B. 395).

3. Arbelet, *ouvr. cité*, t. I, p. 71-72. — Cf. Mérimée, *Portraits historiques et littéraires*, p. 167 (histoire de l'habit déchiré).

4. *Ibid.*

et la rage concentrée, la froide résolution du petit Prosper à ne pas se livrer. Mais cette concordance fortuite entre deux âmes d'enfant ne prouve pas que Mérimée ait eu « la sensibilité morbide et l'imagination qui s'affole[1] » de son aîné ! De même, tous deux avouent une préférence marquée pour leur mère ; mais « la sensibilité morbide » de Beyle transforme en passion équivoque[2] cette tendresse naturelle, qui reste chez Mérimée la respectueuse affection qu'elle doit être. Il apparaît déjà que, avec le même fond de sensibilité vive, Beyle est l'excès en tout et Mérimée la mesure en tout ; si bien que, dans leurs ressemblances, ils trouvent moyen de se distinguer l'un de l'autre. Chez eux des sensations identiques provoquent des réactions différentes. C'est pourquoi Stendhal peut recevoir, comme Mérimée, et plus que lui, l'empreinte du XVIII[e] siècle par son grand-père Henri Gagnon et une teinte « d'espagnolisme » par sa grand'tante Élisabeth[3] ; il peut être élevé, comme lui, dans une atmosphère d'incrédulité absolue ; ce sont des ressemblances à fleur de peau qui ne préjugent point l'avenir. Car, si l'on entend par « espagnolisme[4] » le goût de la générosité, le sentiment de l'honneur et la haine de ce qui est bourgeois, on ne peut refuser cette qualité à Mérimée ni à Stendhal ; mais il saute aux yeux que le premier, fils de bourgeois, est beaucoup plus bourgeois que le second, qui arbore son orgueil mécontent comme un panache révolutionnaire.

Enfin, les femmes ont été et sont encore la préoccupation constante de Beyle et elles vont être — à un degré moindre — celle de Mérimée. Le premier, fort de ses prétendus succès, a la ferme intention de déniaiser le

1. Arbelet, *ouvr. cité*, p. 72.
2. *Ibid.*, p. 74.
3. *Ibid.*, livre I, ch. III et IV.
4. Cf. Blum, *ouvr. cité*, p. 28. — Azorín, *l'Espagnolisme des romantiques français* (*Mercure de France*, 16 juin 1917, p. 624, 625, 627).

second et de l'initier aux cavalières méthodes qu'il faut suivre pour réussir promptement[1]. Il est difficile de savoir jusqu'où va cette « éducation sentimentale », mais on peut supposer que l'élève, mieux servi par l'âge, par la nature et par sa distinction naturelle, a tôt fait d'en remontrer au maître.

*
* *

Quittons le tête-à-tête : à partir de 1822, Beyle et Mérimée ont des amis communs. Mais qui Mérimée fréquente-t-il? La tentation est forte d'en faire le compagnon de ces jeunes hommes qui entourent Beyle et dont les silhouettes illustrent les *Souvenirs d'égotisme* de si pittoresque façon; toutefois la prudence est de mise. A coup sûr, Mérimée approche Mareste et connaît, indirectement au moins, Barot, Poitevin, le comte d'Argout[2]. Il se mêle peut-être à cette société cosmopolite qui réunit à Paris une foule d'étrangers, des Italiens et des Anglais surtout. Volontiers, il se laisse entraîner chez M^me^ Pasta, merveilleuse cantatrice dont Beyle cultive l'amoureuse amitié, et il écoute, au milieu d'un cercle de Milanais ébahis, les théories cosmogoniques que Stendhal développe avec sa coutumière exubérance[3]. Il est reçu chez Adélaïde Schiassetti, autre « diva » italienne qui, prétend-il, « connaissait à fond les hommes » et, sans doute, les lui fait connaître[4]. Le Napolitain Di Fiori,

1. Cf. *De l'Amour*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, 1896, p. 54.

2. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 10, 14, 15, 18, 102. — Cf. Chuquet, *ouvr. cité*, p. 162 à 175.

3. *Vie de Rossini*. Paris, A. Boulland, 2 vol. in-8°, 1824, t. II, p. 472. — *H. B.*, p. 12. — *Souvenirs d'Égotisme*, p. 51 et 87.

4. Lettre à Sutton Sharpe, 8 janvier 1829 (*Mercure de France*, 16 octobre 1910, p. 195). — Stendhal, *Correspondance inédite*. Paris, M. Lévy, 2 vol. in-12, 1855, t. I, p. 102. — Les relations avec les actrices sont fort mal jugées (cf. comtesse Dash, *ouvr. cité*, t. II, p. 218), mais Mérimée se moque du qu'en-dira-t-on. — Sur la Pasta, cf. comtesse Dash, *Ibid.*, t. II, p. 217. — G. Sand, *Histoire de ma vie*, 5^e^ partie, ch. III. — Legouvé, *Soixante ans de souvenirs*, p. 240. — A. Barbier, *Souvenirs personnels et silhouettes contemporaines*. Paris, Dentu, in-12, 1883, p. 294.

le Vénitien André Corner, l'Anglais Édouard Edwards[1], le vicomte Louis de Barral, décavé, puis riche, et ladre enfin, le cynique Paul-Louis Courier, d'autres encore..., têtes à la Véronèse, profils dignes du crayon de Daumier ou de la plume de Balzac, ont amusé, sans doute, ses regards attentifs... Mais aucun texte ne permet d'affirmer qu'il soit un des leurs. Pareillement on ne peut affirmer qu'il fréquente les salons où Beyle prend ses ébats. En 1822, Mérimée prépare sa licence en droit et le grand monde n'est pas ouvert à ce modeste étudiant. C'est lui faire beaucoup d'honneur que de le mettre de plain-pied avec Stendhal, dont les quarante-deux ans en imposent, et de l'introduire avec lui dans les salons de la Restauration.

J'ignore donc s'il fréquente chez M. de Tracy, chez Mme de Cabanis, chez miss Clarke, chez le docteur Edwards[2]; à tout le moins, cette atmosphère d'idéologie et de matérialisme où Beyle se complaît est à demi la sienne. Il entend parler longuement de deux livres alors célèbres, l'*Idéologie* et les *Rapports du physique et du moral*, car Beyle est bavard, convaincu et convaincant, et lorsqu'il est féru d'une idée ou d'un livre il en rebat les oreilles de ses amis[3]. Est-il indifférent que le XVIIIe siècle continue à imprégner le jeune Mérimée, presque à son insu, et que le futur analyste du *Vase étrusque* apprenne à l'école de Cabanis, commenté par Beyle, la mystérieuse correspondance qui existe entre le geste et l'idée, l'action et le sentiment, le corps et l'âme? J'insiste, car une partie de l'esthétique de Mérimée a son origine dans les études de Lavater et de Cabanis, que Gall est en train de compléter. L'*Anatomie et la physiologie du système nerveux*, puis

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 64, 111-112.
2. *Ibid.*, p. 26, 35, 41, 48, 50, 53 et 113. — Mme Ancelot, *Un salon de Paris, 1824-1864*. Paris, Dentu, in-8°, 1866, p. 8, 13 et 37.
3. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 41, 48 et 49. — *Journal*. Paris, *Mercure de France*, 1908, in-12, p. 21.

le livre *Sur les fonctions du cerveau...* prolongent les *Fragments physiognomoniques* et le *Traité du physique et du moral de l'homme*[1]. Stendhal n'invoque pas encore le témoignage de Gall, mais les noms de Lavater et de Cabanis reviennent souvent sous sa plume. En 1817, il publie l'*Histoire de la peinture en Italie*, où il tire une curieuse esthétique des théories de ces deux savants. Le chapitre LXI du tome I^er^, intitulé : « Études anatomiques de Léonard », met en lumière « la connaissance des faits qui lient intimement la science des passions, la science des idées et la médecine. Le vulgaire des peintres ne considère dans les larmes qu'un signe de la douleur morale. Il faut voir que c'en est la marque nécessaire. C'est à reconnaître la nécessité de ce mouvement, c'est à suivre l'effet anatomique de la douleur depuis le moment où une femme tendre reçoit la nouvelle de la mort de son amant jusqu'à celui où elle le pleure, c'est à voir bien nettement comment les diverses pièces de la machine humaine forcent les yeux à répandre des larmes que Léonard s'appliqua... » Et Stendhal appuie l'intuition de Léonard de Vinci par les hypothèses de Pinel et de Cabanis, continuateurs d'Hippocrate. « C'est la physiologie, dit-il, qui apprend au peintre, comme au poète, que la terreur marque la face de l'homme par une pâleur générale, l'œil fixe, la bouche béante, une sensation de froid dans tout le corps, un relâchement des muscles de la face, souvent une interruption dans la chaîne des idées. Elle fait plus, elle donne le pourquoi et la liaison de chacun de ces phénomènes[2]. » Dans le tome II, il insiste : « Ce n'est que pour la commodité du langage que l'on dit le physique et le moral[3] », et il reproduit, toujours d'après Lavater et

1. L'*Anatomie* paraît entre 1810 et 1820 et le *Traité sur les fonctions du cerveau* entre 1822 et 1825. — Cf. L. Morgan, *la France en 1829 et 1830*, t. I, p. 113, 233-235, 309-310.

2. *Histoire de la peinture en Italie*, par M. B. A. A. Paris, Didot, 2 vol. in-8°, 1817, t. I, p. 243-244.

3. *Ibid.*, t. II, p. 48 et n. 1.

Cabanis, les six classes d'hommes fondées sur les tempéraments. Il étudie, pour chaque tempérament, les rapports entre le caractère physique et le caractère moral ; il montre l'influence du climat et du régime sur l'individu. « En politique comme dans les arts, écrit-il, ... on ne peut s'élever au sublime sans connaître l'homme, et il faut avoir le courage de commencer par le commencement, la physiologie. » Ainsi l'étude du cœur humain doit partir de la physiologie : Cervantès et Shakespeare ne sont grands que pour avoir tenu compte des tempéraments divers. Stendhal ne remarque pas que chez eux ce fut affaire d'intuition et non de science. Il est tout entier à sa thèse, et il détache cette phrase de Lavater qui caractérisera bientôt à merveille la vision nette et probe de Mérimée. « Œil simple et qui vois les objets tels qu'ils sont, à qui rien n'échappe, et qui n'y ajoutes rien, combien je t'aime ! tu es la sagesse même ! » J'en rapproche cette phrase : « Pour plaire aux Anglois de son temps, Shakespeare laissa aux objets de la nature leurs justes proportions », et cette parole de Bacon, que cite Stendhal : « J'ouvrirai les yeux, je verrai les circonstances des faits et n'ajouterai foi qu'à ce que j'aurai vu[1]. » Voilà en germe l'esthétique de Mérimée, qui pourra prendre comme épigraphe : « L'art est d'inspirer l'attention[2]. » Il n'est pas jusqu'à la théorie des passions et du cœur humain que Mérimée ne trouve dans le livre de Stendhal[3] ; mais il n'y viendra que plus tard. Bref, Mérimée lit de bonne heure l'*Histoire de la peinture en Italie*[4] ; il entend Beyle disserter sur le beau idéal antique et sur le beau idéal moderne ; il fait son profit des théories de Cabanis, que son expérience quotidienne est à même de vérifier.

1. *Histoire de la peinture en Italie*, t. II, p. 49, 57, 58, 59, 248. — « Chose singulière, il ne faut pas copier la nature » (p. 12).
2. *Ibid.*, t. II, p. 21-22 (cf. t. I, p. 90. « L'expression est tout l'art »).
3. *Ibid.*, t. II, p. 42-43, 106, 249, 430.
4. Il a un exemplaire du livre (cf. Cordier, *Bibliographie stendhalienne*. Paris, Champion, in-8°, 1914, p. 33).

On peut supposer aussi que chez M^me^ Cabanis il complète les savantes leçons de Naudet et de Patin auprès de l'helléniste Thurot[1] et se frotte à l'exotisme de Fauriel[2]; que chez miss Clarke il lie connaissance avec M^me^ Belloc, « qui ressemblait étonnamment à lord Byron[3] », dont elle traduira les *Mémoires*... Ce cosmopolitisme, si vague soit-il, le marque d'une empreinte ineffaçable. Thurot c'est la poésie grecque, d'Homère à Théocrite; Fauriel, la poésie du lointain Orient; M^me^ Belloc, la poésie moderne qui s'épanouit dans les âmes tourmentées de Don Juan et de Manfred... Mérimée, baigné de matérialisme, les oreilles rebattues par le bavardage idéologique de Beyle, rêve-t-il devant ces perspectives infinies? Je veux le croire; la preuve n'en est pas tangible, mais la vraisemblance est sœur de la vérité, le rêve côtoie la vie.

*
* *

J'abandonne le rêve, qui n'est pas son domaine. Au sortir de la Faculté de droit, Mérimée suit Beyle au tir du Luxembourg : on casse des poupées; Beyle s'enorgueillit de son adresse[4]. Détail insignifiant? Peut-être. En cassant des poupées, on cause. J'ai l'impression que Mérimée se forme selon la vieille méthode française, et particulièrement selon la méthode du XVIII^e^ siècle, c'est-à-dire par des causeries entre gens du bon ton et femmes du bel air. On aime à se réunir, à discuter. Peu à peu, nous le verrons, le cercle s'élargit, les idées s'entrecroisent. Dès 1821, j'entrevois comme une nouvelle société de quatre amis, moins brillante, certes, que la première : Mareste, Lingay, Stendhal et Mérimée. Beyle est l'aîné, Mérimée le cadet. A part Stendhal, ce ne sont pas des esprits de large envergure, mais ce ne sont pas

1. Alors professeur de grec au Collège de France.
2. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 50, 53.
3. *Ibid.*, p. 53.
4. *Ibid.*, p. 111-112.

non plus des indifférents. Ils se réunissent en général chez Lingay, que Stendhal baptise « Maisonnette ». Cet ancien professeur de grammaire est « capable d'écrire trente pages en une soirée », crime horrible qui, aux yeux de Stendhal, le ravale au rang des Vitet, des Pillet et des Saint-Marc Girardin; son second crime est une « totale absence de logique[1] ». Mais c'est un homme précieux, car « il sait parfaitement et sûrement, comme un dictionnaire, tous les petits faits, tous les dessous de cartes des intrigues politiques de Paris, de 1815 à 1832[2] ». Vivante gazette et chronique parfois scandaleuse, Lingay doit plaire à Stendhal, amateur de mémoires, et au jeune Mérimée qui, sur ce point, partagera l'engouement de Beyle. Universitaire bonapartiste, il est imbu de la littérature de l'Empire et la conversation roule sur celle-ci. Par les beaux soirs d'été, il réunit ses amis dans « le joli petit jardin de la rue Caumartin[3] ». De qui parle-t-on? De M. de Jouy, l'ermite de la chaussée d'Antin, qui partageait, en 1821, la dictature littéraire avec un autre sot bien autrement grossier, M. A.-V. Arnault, qui « avait l'esprit d'un portier ivre ». Voilà les poètes en vogue, et Lamartine, auprès d'eux, n'est qu'un débutant. Qui encore? Luce de Lancival. Beyle commente, et son commentaire est précieux. « Gazul était l'élève de rhétorique du plus abominable maître[4]. Le mot « abominable » est bien étonné de se voir accolé au nom de Maisonnette, le meilleur des êtres. Mais tel était son goût dans les arts, le faux, le brillant, le vaudevillique avant tout. Il était

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 101-102.

2. *Ibid.*, p. 108. — Lingay n'est pas professeur de rhétorique, comme le prétend Stendhal, mais professeur agrégé de grammaire au lycée Charlemagne (cf. *Almanach impérial*, 1813, p. 860. — *Almanach royal*, 1816, p. 812); c'est un camarade de Villemain (cf. Chuquet, *ouvr. cité*, p. 163).

3. *Ibid.*, p. 109. — C'est dans cette rue qu'habitait la maîtresse de Maisonnette, Mme Romanée (*Ibid.*, p. 107).

4. *Ibid.*, p. 103, 105, 109, 110.

l'élève de M. Luce de Lancival. » Puis il ajoute : « Luce de Lancival eût mis un calembour dans une tragédie. Je me figure que c'est ainsi que Dorat devait penser dans les arts. Je trouve le mot juste ; c'est un régent de Boucher. » Et il termine par ces deux phrases lourdes de sens : « Maisonnette avait été l'élève de Luce, et Gazul est l'élève de Maisonnette. C'est ainsi qu'Annibal Carrache est l'élève du Flamand Calcar[1]. »

Mérimée suivant les leçons de Lingay, qui lui enseigne l'esthétique de Luce de Lancival, voilà où nous en sommes en 1822 ; et quelle esthétique !

> Je chante ce héros dans l'Aulide attendu
> Par l'aspect d'une lance à son destin rendu ;
> Héros né d'un mortel, demi-dieu par sa mère,
> Mars au-dessus des dieux élevé par Homère[2].

Périandre ne le cède pas à *Achille à Scyros :*

> Approche, Agatophile, ami tendre et fidèle,
> De vertu, d'indulgence[3], ô trop rare modèle !

Et le poème *Folliculus* chante

> Le Dieu dont les pavots ont la vertu propice
> De reposer nos yeux du spectacle du vice[4].

Achille à Scyros, *Hector*, *Hormisdas*, *Mutius Scevola* (*sic*), lamentables copies de Stace, d'Homère, de l'Histoire du Bas-Empire, du *De Viris*, offrent les parfaits modèles de la tragédie néo-classique, où rien ne vit. Stendhal a bâillé en écoutant Hector[5]. Mérimée ne doit

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 110. — Dans la préface des *Souvenirs d'Égotisme*, Stryienski, reprenant le mot de Stendhal, que Mérimée ne reniera pas, appelle Lingay « le professeur de rhétorique » du futur auteur de *Colomba* (p. 18). L'expression est ambiguë, et il faut la prendre dans son sens large.

2. *Œuvres* de Luce de Lancival. Paris, Brissot-Thivars, 2 vol. in-8°, 1826. T. I : *Achille à Scyros*, chant I, p. 33.

3. Ibid., *Périandre*, tragédie en cinq actes, t. II, p. 345.

4. Ibid., *Folliculus*, poème, t. II, chant II, p. 13.

5. *Journal*, p. 332.

pas montrer plus d'enthousiasme quand Lingay lui vante le génie de Lancival. Mais il ne faut pas croire qu'il ait vis-à-vis d'*Hector* ou de *Folliculus* notre superbe dédain. Luce de Lancival complète Esménard dont Naudet lisait des fragments à ses rhétoriciens, et Mérimée n'a quitté le collège que depuis deux ans. Comment ne serait-il pas empêtré dans les admirations factices? Par là il tient encore au XVIII^e^ siècle, car la poésie de l'Empire prolonge la poésie du siècle précédent; et lorsque Beyle évoque, à propos de Lancival, les ombres légères, si légères qu'elles sont inconsistantes, de Dorat et de Boucher, il a raison. L'incurable faiblesse des Dorat et des Luce de Lancival est l'absence de pensée.

Ainsi Mérimée, pour se distraire du *Code civil*, discute des mérites comparés de M. de Jouy, de V. Arnault et de Lancival; maigre pâture! Je doute qu'il s'en nourrisse et j'aime à croire que les vives critiques de Stendhal, qui juge à l'emporte-pièce, remettent choses et gens à leur place et forment le goût de son jeune ami. Or, Beyle a une sainte horreur des romans de M^me^ de Genlis, de la poésie de MM. Legouvé, de Jouy, Campenon, Treneuil..., et il la communique à Mérimée. Lui communique-t-il en retour sa passion pour Shakespeare dont il lit les pièces en anglais au jardin des Tuileries? et son caprice pour W. Scott dont il relit « avec délices quatre ou cinq romans » dans le jardin de Galigliani? Le met-il en garde contre cette débauche de paysages dont la plupart sont dus à la plume d'un diligent secrétaire, contre l'insuffisance des peintures morales et l'étrange pauvreté psychologique du romancier anglais[1]? C'est possible; et, sans doute, n'est-il pas mauvais que Shakespeare contrebalance la niaiserie d'Arnauld et que W. Scott fasse oublier la morne sécheresse de Lancival... Bref, à dix-neuf ans, Mérimée a d'autant plus besoin de conseils que ses

1. Cf. *Souvenirs d'Egotisme*, p. 62, 57 et 116.

professeurs n'ont pas toujours développé en lui de saines admirations. Peut-être Stendhal joue-t-il auprès de lui le rôle d'un Boileau bourru et bienfaisant. Tenu à l'écart, à cause de son jeune âge, des coteries littéraires, étranger au mouvement poétique qui entraîne les Deschamps, les Hugo, les Vigny, au reste assez peu liant, timide, réservé, jaloux de son indépendance, il reste un isolé qui ne se compromet pas et ne se laisse ni subjuguer ni séduire par quiconque. Moins impulsif et plus éclectique que Beyle, c'est lui qui semble l'aîné; Beyle, malgré ses quarante-deux ans, a plus de fougue et de flamme; il accepte tout le monde, il se dispute avec tout le monde, il donne des bourrades, il juge avec une autorité tranchante, il va par les salons proclamant les droits absolus du jeune romantisme : tel vous le verrez chez Delécluze. Mérimée, tout gamin, lecteur d'Esménard et de Lancival, contemple, le sourire aux lèvres, ce gros homme qui s'essouffle...

Non, il n'écoute pas Stendhal, dont il se moque peut-être intérieurement; mais il écoute Lingay qui semble avoir été, avec J.-J. Ampère, le conseiller de la première heure. Deux lettres inédites, conservées à Chantilly[1], jettent une lumière nouvelle sur cette collaboration du maître et de l'élève, en même temps qu'elles nous laissent entrevoir un Mérimée provincial. En 1822 et en 1823, le jeune Prosper s'attarde chez ses bons amis, les Régnier; son premier séjour à Coulommiers remonte aux mois de mars et d'avril 1822[2], le second aux mois de septembre et d'octobre 1823[3]. Est-ce le calme de la province qui

1. Chantilly, fonds Spoelberg de Lovenjoul, B. 395. La première de ces lettres est datée de *Coulommiers, 9 avril 1822* (au crayon, de la main de S. de Lovenjoul); la seconde de *Coulommiers, 21 septembre 1823*. Toutes deux sont inédites; je les publie à peu près intégralement dans les pages qui suivent.

2. Il arrive vers le 25 mars. « Je suis à la campagne depuis plus de quinze jours... » (*lettre du 9 avril 1822*).

3. Il rentre à Paris avant le 15 octobre. « Je serai à Paris avant ce tems là .. (15 octobre) » (*lettre du 21 septembre 1823*).

l'attire? Est-ce le besoin de faire une diversion à l'indigeste lecture du Code civil et du Droit romain? Est-ce le secret désir de raviver une flamme déjà ancienne, la première flamme de ses enfantines amours? Car il ne peut s'agir que du docteur Régnier qui, en 1810, avait épousé M^lle^ Dubost, alors pensionnaire chez M^me^ Mérimée[1]. On se rappelle l'amour que le gamin portait à la jeune fille et la violente crise de jalousie dont il fut bouleversé quand on lui annonça le mariage; ce docteur Régnier, n'était-ce pas pour lui le ravisseur d'Hélène? Douze ans après, il n'a pas oublié, et voici que la force du souvenir le pousse sur la grand'route de Coulommiers. Veut-il courir l'aventure? S'ébauche-t-il entre l'étudiant en droit et la jeune femme un roman que nul ne connaît encore? On en est réduit aux conjectures; mais, avec Mérimée, on peut tout hasarder : il est capable, déjà, de soupirer après les « caïmans femelles » et après « miss W...[2] », et de nourrir en même temps auprès de M^me^ Régnier une passion toute chaste et silencieuse; il est capable, l'ennui des petites villes aidant, d'oser davantage... Toutefois, ses relations avec les Régnier ne cessèrent jamais d'être cordiales et presque fraternelles; plus tard, quand le docteur fut maire de Saint-Chéron[3], il continua à recevoir Mérimée comme un membre de la famille. Pas un nuage n'est venu troubler ce petit coin de ciel provincial; j'espère que personne ne l'assombrira jamais...

Je préfère à ces hypothèses fragiles le tableau de la vie que Prosper mène à Coulommiers, car cette vie est curieuse, et c'est chez les Régnier que l'étudiant en droit médite ses premières œuvres littéraires. Sans doute,

1. Cf. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 96. — Mérimée signe la lettre du 9 avril 1822 : P. Mérimée, chez M. Régnier, D. M. (docteur-médecin), à Coulommiers.

2. Lettre du 21 septembre 1823.

3. Cf. G. Pinet, *ouvr. cité*, p. 96, n. 1. — M. Pinet ne fait aucune allusion au séjour des Régnier à Coulommiers.

pour reconstituer le tableau, il est indispensable de solliciter un peu les textes, mais le mal n'est pas grave. Lorsque la diligence emporte Mérimée à travers cette Brie souriante, le jeune homme oublie le quartier Sainte-Geneviève et le boulevard de Gand, et la grande paix des champs lui entre dans le cœur. Fait-il part de ses impressions à Lingay? Non : décrire n'est pas son fait, et il répugne aux effusions lyriques ; puis il pense davantage à Cromwell ou à Mariquita qu'aux ruisseaux murmurants et aux folles avoines. Il dit simplement, avec la sécheresse indifférente d'un écrivain du XVII[e] siècle : « L'air frais de la campagne m'a entièrement délivré de mes maux de tête[1]. » Il se repose, flâne, prend le vent[2], crayonne des dessins[3], fait de l'équitation en amateur, et la prise de Pampelune vaut à son petit cheval gris de furieux coups de cravache : « Je me suis persuadé, dit-il, que mon cheval gris était le maréchal Lauriston et je l'ai fouetté à outrance. Dieu le lui rende[4]. » Quant à la ville, elle lui offre les ressources des sous-préfectures sagement endormies. Mérimée nous en laisse quelques croquis, à peine estompés, qui ont une bonne saveur provinciale. Voici le théâtre : « Je sors du spectacle. Il nous est arrivé quatre acteurs mâles et femelles qui nous ont joué une pièce en vers intitulée : *Caroline*. J'avais juré de noter tous les vers qui seraient au-dessus de quinze pieds, mais bientôt le papier dont je me servais ne s'est pas trouvé suffisant. Il y avait parmi les actrices une petite souillon, très ressemblante, v..... jusqu'à la moëlle, mais qui ne manquait pas d'une certaine grâce, qui m'a fait

1. Lettre du 9 avril 1822.

2. « Je suis à la campagne depuis plus de 15 jours, et je n'ai encore que fort peu travaillé » (Ibid.).

3. Qu'il échange avec Lingay. « J'imagine que vous y travaillez avec ardeur (à son *Histoire de la Restauration*), ainsi qu'à votre tableau que vous m'avez promis pour le 15 octobre » (lettre du 21 septembre 1823).

4. Lettre du 21 septembre 1823.

penser à Mariquita[1]. » Et voici, dans la pénombre, la haute société de Coulommiers, je veux dire le petit cercle littéraire où l'on se pique d'être au courant des nouveautés parisiennes. Mérimée y est introduit, sans doute, par un noble de vieille roche, Auguste-Adrien de Godde, marquis de Varennes[2], qui, né à Coulommiers, restera fidèle à sa petite patrie, où il mourra. A peu près du même âge que Mérimée[3], doué d'un tempérament d'artiste, écrivain délicat, peintre habile, Varennes doit faire bon ménage avec le jeune homme, dont il partage les goûts et les convictions littéraires. Ils se promènent ensemble, font de l'équitation, collaborent à un roman dont il ne reste rien, dessinent, peignent, fréquentent le même milieu. On aimerait à les suivre dans les salons bourgeois de la petite ville où, le soir venu, de vieilles dames et des messieurs graves discutent littérature comme on discute politique aujourd'hui en faisant la manille. Il semble que les salons de Coulommiers sentent le renfermé; on y est classique à outrance, tout naturellement, et Mérimée, qui bataille, s'échauffe. « Mes principes romantiques sont encore plus affermis par la société de certains classiques de province avec lesquels je romps régulièrement une lance tous les soirs[4] », écrit-il à Lingay. Sans doute, les habitués des réunions qui se tiennent chez Delécluze lui fournissent des armes, et je ne sais si les bourgeois rétrogrades de Coulommiers, un peu effarés par les théories révolutionnaires du jeune Parisien, parent les coups avec aisance.

1. Lettre du 21 septembre 1823. — Il s'agit de la Mariquita de *Une femme est un diable*, alors sur le chantier.

2. A.-A. de Godde appartient à la noblesse de l'ancien régime (cf. L. Lalanne, *Dictionnaire historique de la France*. Paris, Hachette, 1877, gr. in-8°, p. 1766. — De La Chenaye-Desbois et Badier, *Dictionnaire de la noblesse*. Paris, Schlesinger, 1866, t. IX, p. 373).

3. Il était né le 24 mars 1801 à Coulommiers, où il mourut le 16 février 1864.

4. Lettre du 9 avril 1822.

Donc, Mérimée bataille et, en bataillant pour les principes nouveaux, il travaille. Voici que, par ce détour aux bords du Grand-Morin, nous retrouvons Lingay, avec qui Mérimée entretient une correspondance nourrie. Le jeune homme ne manque jamais d'appeler Lingay son *cher maître* et de se déclarer son *très reconnaissant* ou son *respectueux* élève[1]. De pareilles marques de déférence ne sont pas des politesses épistolaires. Quand Mérimée est à Paris, il aide son *maître* à corriger les épreuves de l'*Histoire de la Restauration*[2]; quand il est à Coulommiers, il le consulte, lui demande de le guider dans ses travaux; parfois même il devient suppliant. « De grâce, Monsieur, si l'Athénée, le *Journal de Paris* et Dante vous laissaient un moment, écrivez-moi quelques lignes pour me remonter le moral. Je sais bien que vous aurez la bonté de m'encourager; mais vos éloges ne m'aveugleront pas et me donneront le courage de finir mon ennuyeuse tâche[3]. » Quelles sont donc ces « ennuyeuses » tâches? On peut croire que la vie provinciale laisse des loisirs à Mérimée, car il termine un drame et il ébauche à la fois plusieurs comédies et un roman[4]. Le drame, c'est *Cromwell*, qu'il recopie après avoir comblé les lacunes et ajouté un épisode; les comédies sont celles qui formeront le *Théâtre de Clara Gazul* et, de façon certaine, les *Espagnols en Danemarck* (*sic*) et *Une femme est un diable;* quant au roman il s'agit de celui qu'il ébauche

1. Cf. les deux lettres. — Plus tard, Stendhal se plaindra de retrouver en Mérimée « la manière de raisonner de Maisonnette, id. est une jolie phrase au lieu d'une raison, id. est le manque d'avoir lu Montesquieu et De Tracy + Helvétius » (*Correspondance inédite...*, t. II, p. 79).

2. Lettre du 21 septembre 1823.

3. Lettre du 9 avril 1822.

4. « J'ai commencé aussi un roman, mais je n'en ai écrit que le titre, car on est venu m'arracher mes crayons pour me donner une cravache et me mener dans les environs de Coulommiers sur un petit cheval gris, qui serait votre fait parfaitement » (lettre du 21 septembre 1823). — Sur l'ébauche d'un roman entrepris avec le marquis de Varennes, cf. Filon, *Mérimée*, p. 21-22. Mérimée ayant vingt ans à peine et le marquis de Varennes vingt-deux ans, l'œuvre ne pouvait aller loin.

avec le marquis de Varennes. Pour un jeune homme de dix-neuf ans, ce n'est pas mal. Mérimée est précoce ; mais on verra qu'il mûrit longuement chaque œuvre. Dans la lettre du 9 avril 1822, il nous livre ingénûment sa méthode : il s'enthousiasme pour un sujet, l'aborde avec ferveur, y travaille avec fièvre ; hélas ! l'enthousiasme tombe vite et Mérimée, désenivré pour ainsi dire, revient à cette raison critique qui ne pardonne rien. Il contemple alors son œuvre de l'air navré d'un gamin pris en faute. « Malheureusement pour moi, dit-il, ma fièvre tragique m'a quitté, et je ne puis voir sans frémir mes monstrueux cahiers. Si je ne vous avais promis de vous les rapporter *lisibles*, il y aurait longtemps que *Cromwell* aurait péri dans les flammes. Vous ne sauriez croire combien il est pénible de relire à tête reposée ce que l'on a fait avec enthousiasme. Ne vous moquez pas de cette expression, car, outre qu'elle est *romantique*[1], elle est vraie. Il y a un enthousiasme pour faire *Athalie* et *Othello* et un enthousiasme pour faire *Cromwell*. Désenthousiasmé donc, je ne découvre plus qu'absurdités, faussetés, ridicule dans ma sublime tragédie. Je vous avouerai à ma honte que je croyais avoir fait quelque chose de plus supportable. Mais je vois maintenant combien je me suis trompé. Un Anglais même ne trouverait dans ma pièce que des peintures de mœurs manquées, et n'éprouverait d'autre sentiment pour son auteur que de la pitié[2]. » J'aime entendre Mérimée parler d' « enthousiasme » à propos d'une de ses œuvres : c'est, je crois, la première et la dernière fois. Il comprend vite, en effet, que si l'enthousiasme ne réussit pas à créer l'œuvre d'un seul jet, celle-ci ne vaut rien ; et comme, chez lui, le bon sens reprend toujours le dessus, il met aussitôt le doigt sur les défauts de sa « tragédie ». « Pour qu'on prenne de l'intérêt à un ou-

1. C'est Mérimée qui souligne : *lisibles* et *romantique*.
2. Lettre du 9 avril 1822.

vrage dramatique, il faut qu'il y ait un personnage intéressant, déclare-t-il. Or, ni Cromwell, ni le Roi, ni Ludlow ne sont intéressans. Cromwell, comme ambitieux, ne plaira à personne. Le Roi, représenté bonasse, comme il l'était réellement, indignera les royalistes. Et les hommes qui se disent maintenant républicains, en se laissant sabrer par des gendarmes, ne pourront aimer le fanatique et bavard Ludlow. A ce petit défaut (du manque d'intérêt), ajoutez la longueur excessive de l'ouvrage, dont je ne m'aperçois que trop en le copiant[1]. » Alors, dans sa détresse, l'apprenti, impitoyable pour son œuvre, appelle son « cher maître » au secours : il ne jette pas au feu le manuscrit de *Cromwell*, mais nous verrons que le maître ne réussit pas à faire de l'ébauche un chef-d'œuvre.

Le 21 septembre 1823, Mérimée demande à Lingay des renseignements sur La Romana. Les affaires d'Espagne le préoccupent, en effet : il suit avec intérêt les progrès de l'intervention française dans la Péninsule, déplore la fâcheuse politique de Chateaubriand et la ridicule promenade militaire du duc d'Angoulême, applaudit secrètement Riégo et Quiroga. La prise de Pampelune le met hors de ses gonds. « J'étais d'une humeur de chien, avoue-t-il, car on m'avait dit que la citadelle était imprenable. » Il ajoute, avec cette mauvaise humeur qui devient vite de la bonne humeur et s'éclaire d'un sourire narquois : « Je ne doute pas que nous ne prenions Cadix d'assaut, car le prince généralissime et la cocarde blanche feront tout faire aux automates à dix sous par jour que l'on nomme Français. » Certes, la prise du Trocadéro ne doit pas le réjouir ! Et il tire la conclusion, inattendue : « Convenez qu'il est désagréable de vivre dans un siècle aussi vil que le nôtre. La génération qui s'élève est déjà corrompue, les Jésuites s'apprêtent déjà à convertir nos

1. Lettre du 9 avril 1822.

petits enfans. Plus d'espoir de liberté! O rives de l'Ohio, quand vous reverrai-je? O caïmans femelles! O miss W...[1]! »

L'Espagne n'intéresse pas Mérimée au seul point de vue historique, et, tout en suivant « l'actualité », tout en lisant le *Moniteur*, l'apprenti dramaturge prépare une pièce qui deviendra les *Espagnols en Danemarck*. Le général La Romana en sera le héros. Mérimée l'admire et dit ironiquement : « Le *Moniteur*, en parlant de lui, l'appelait toujours le traître La Romana; en effet, il est malhonnête de quitter son caporal pour aller défendre son papa! — car vous savez que le pays est notre père à tous[2]. » Ainsi, dès vingt ans, il laisse percer son antipathie railleuse pour les Jésuites et pour les chauvins. On conçoit que les documents lui manquent à Coulommiers; il demande donc à Lingay de lui envoyer des renseignements complémentaires, et il insiste, sans crainte de dévoiler la supercherie qu'il prépare (Lingay n'est-il pas le premier complice?) : « Remarquez, si (*sic*) vous plaît, que c'est Clara Gazul qui vous fait la demande susdite. La drôlesse est bien paresseuse. Elle a voulu finir Bergop-Zoom, mais bientôt elle a quitté sa grosse brasseuse et le téméraire Max, qui n'en peut jamais venir à une conclusion[3]; je dis : bientôt, et cependant vingt pages bonnes ou mauvaises ont été cousues au commencement. En relisant cette (*sic*) ouvrage, j'ai beaucoup admiré certain prologue, et pour le conserver j'ai pris le parti de faire une pièce tout exprès[4]. M. Delille, qui était classique, faisait bien un poème pour encadrer ses épisodes; pourquoi ne ferais-je pas une comédie pour son pro-

1. Lettre du 21 septembre 1823.
2. Ibid.
3. Je ne sais à quoi Mérimée fait allusion; c'était une habitude, autour de Stendhal, de parler par allusions, et l'on adorait le pseudonyme, l'anonymat... Les initiés avaient la clef de ces mystères enfantins.
4. *Les Espagnols en Danemarck.*

logue? » On voit avec quelle désinvolture procède le jeune homme, et comme il lui plaît de s'abandonner à sa fantaisie. Il écrit le *Théâtre de Clara Gazul* un peu au hasard, et en se jouant.

Les réponses de Lingay nous sont malheureusement inconnues; elles nous instruiraient sur les origines de *Cromwell* et du *Théâtre de Clara Gazul*. Il paraît hors de doute que Lingay a aidé Mérimée de ses conseils et lui a guidé la main de façon plus efficace encore. Il a lu le manuscrit de *Cromwell* avant le départ de Mérimée pour Coulommiers, et celui-ci, après avoir corrigé le manuscrit, doit le lui soumettre à nouveau[1]. Mais où s'arrête cette collaboration? Sans doute le grammairien aux admirations classiques ne décourage pas les audaces romantiques de son élève, puisque cet élève docile et respectueux le consulte à plusieurs reprises, et à une année de distance. Mérimée est soutenu par Lingay et, si les éloges que son maître lui prodigue ne l'aveuglent pas[2], ils lui sont précieux; un apprenti de dix-neuf ans n'est jamais indifférent aux conseils affectueux et aux approbations d'un aîné. Avant même d'avoir quitté la Faculté de droit, Mérimée compose *Cromwell* et une partie du *Théâtre de Clara Gazul*. C'est peut-être à Lingay que nous devons le futur écrivain qui s'éveille en Mérimée : une critique trop vive de sa part pouvait étouffer un talent original; de sages conseils l'aidèrent à se produire.

*
* *

Quand Mérimée rentre à Paris avec les brouillons de ses manuscrits, dont l'un, celui de *Cromwell*, est tiré au clair, il retrouve Stendhal. Or, voici qu'autour de cet

1. Lettre du 9 avril 1822. — Il a promis à Lingay de lui « rapporter » ses cahiers « lisibles ». « J'ai copié à peu près un tiers de mon grimoire », ajoute-t-il.
2. Lettre du 9 avril 1822.

homme à l'ardeur convaincante un petit cénacle se forme qui, sans avoir une existence officielle comme le salon des Deschamps ou la *Muse française*, n'en exerce pas moins une grande influence sur certains esprits, en particulier sur celui de Mérimée[1]. Ce vagabond cénacle se réfugie tantôt chez le baron Gérard[2], tantôt chez Étienne Delécluze ou chez Albert Stapfer, tantôt chez Viollet-le-Duc ou chez M^me^ Pomaret, dont la vieillesse indulgente s'égaye aux ébats de la jeunesse. Il groupe des hommes que rapprochent certaines affinités de caractère et des tendances communes : Charles de Rémusat, libre de jugement, épris de nouveauté dramatique, amoureux de ce détail spirituel dont raffole Stendhal; le triste Cavé et le souriant Dittmer, qui cherchent à ressusciter la comédie historique et y réussissent à demi; Théodore Leclercq, spirituel auteur des *Proverbes Dramatiques*, que Mérimée se rappellera plus tard à la cour de Compiègne; le pauvre Sautelet, actif éditeur des écrivains romantiques, qui se tuera par désespoir d'amour; le saint-simonien Cerclet; les anglomanes A. Bertin et Duvergier de Hauranne, dont les silhouettes et les manières anglo-saxonnes séduisent Mérimée; les « lions » du boulevard de Gand, Loève-Veimars et Henry Mauris; Charles Magnin, futur rédacteur au *Globe;* le comte Duchâtel; de Guizard, traducteur de Gœthe; les hellénistes Patin et Artaud; enfin celui dont l'influence fut si grande sur Mérimée qu'il faut lui faire une place à part, Jacquemont.

Quel est l'esprit de ce petit cénacle? Aucun grand nom n'y brille; les chefs illustres sont à la *Muse française* et seront, demain, à « l'Arsenal », groupés autour de Hugo et de Nodier. Or, le cénacle de Stendhal, qui est un cénacle de second plan et d'opposition, prend nette-

1. Sur ce cénacle, cf. J. Bertaut, *le Gaulois du dimanche*. Supplément littéraire du 25 septembre 1920.
2. Cf. D^r^ Véron, *ouvr. cité*, t. I, p. 272.

ment parti, non pas contre les théories romantiques qu'il partage, mais contre l'esprit romantique et la mise en pratique de ces théories. Aucun de ses membres n'est rebelle aux principes d'art que pose le romantisme militant; au contraire. Tous, ennemis acharnés des Jouy et des Étienne qui s'engoncent dans leurs préjugés classiques et s'entêtent à faire revivre un art frappé de mort, s'efforceront de réaliser les principes nouveaux. Mais une chose les empêche de se rallier, dès l'abord, au romantisme intégral, à sa sensibilité lyrique, à ses excès dans la forme : c'est l'esprit de l' « Encyclopédie » et du XVIII^e siècle. Imprégnés de ce matérialisme idéologique qui revit dans le salon de Destutt de Tracy[1] et les sous-trait au large courant de religiosité créé par Chateaubriand, Lamartine et Hugo, ils restent les petits-fils de Voltaire. Le surnaturel leur répugne; ils n'acceptent pour vrai que ce qui est logiquement démontré et, au nom de Condillac, puis de Cabanis, ils aboutissent à une sorte de nihilisme intellectuel qui n'exclut pourtant ni les vertus de l'honnête homme ni les délicatesses du galant homme.

Sans doute, le chef, Stendhal, apporte des nuances à cette brutale doctrine : son éthique passionnée découle de Rousseau et il hésite entre l'enthousiasme de Jean-Jacques et le mécanisme d'Helvétius. S'il s'oblige à lire le Code civil, c'est parce que souvent, chez lui, le logicien se méfie du poète; s'il part de Condillac, il transfigure son matérialisme par la conception d'un bonheur qui vient de l'âme et non des sens[2]. Mais, en définitive, l'influence des logiciens du XVIII^e siècle et des idéologues de l'Empire prédomine : défiance générale, doute uni-

1. Mérimée plus que tout autre. « Un de nos amis et confrères (entendez Mérimée), qui en ceci est bien de la religion de M. De Tracy, a pour devise et pour marque aux livres de sa bibliothèque : Μέμνησο ἀπιστεῖν. Souviens-toi de ne pas croire » (Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. XIII, p. 171).

2. Blum, *ouvr. cité*, p. 157.

versel, attitude critique à l'égard du monde, méthode expérimentale appliquée à tous les problèmes, même à ceux du cœur, voilà le code moral auquel le Code civil prête un langage exact, un style décoloré.

Or, le cœur est inséparable de l'esprit, et ce qu'on pense reflète ce que l'on sent. Une logique inflexible dessèche. Dès lors, si les aspirations généreuses de ce petit cénacle se confondent avec celles du romantisme, son esprit est violemment opposé à celui de la *Muse Française*. On assiste donc à ce spectacle paradoxal en apparence : ces jeunes libéraux battent en brèche les écrivains romantiques. Le romantisme n'est-il pas une protestation contre l'idéologie de l'Empire et contre la philosophie du XVIII[e] siècle? N'est-il pas le lyrisme ressuscité? Le lyrisme choque les amis de Stendhal; et l'antagonisme naît de là. Romantiques et « stendhaliens » sont d'accord sur les réformes littéraires à accomplir; ils se tournent le dos dès qu'il s'agit de passer à la pratique[1]. Ce curieux antagonisme ne prouve-t-il pas que le romantisme est une affaire de tempérament plutôt que de doctrine? Sans doute, aucun des amis de Stendhal ne manque de sensibilité, mais tous se raidissent, luttent contre elle, la refoulent; elle leur apparaît comme « la folle du logis », dont il convient de réprimer les excès. Avoir une tête solide, un jugement sain, un cœur aussi peu « émotif » que possible, se méfier de tout et de tous, voilà leur idéal. « Dans notre jeunesse, écrira Mérimé, nous avions été choqués de la fausse sensibilité de Rousseau et de ses imitateurs. Il s'était fait une réaction exagérée, comme c'est l'ordinaire. Nous voulions être forts et nous nous moquions de la sensiblerie[2]. » Ce ne sont donc pas des

1. Blum, *ouvr. cité*, p. 246-250.

2. *Portraits historiques et littéraires*, p. 69. — Deux passages, où Stendhal avoue son antipathie pour Rousseau (*Vie de Rossini*, t. II, p. 382, 455. Le livre a été écrit en juin 1823. Cf. t. I, p. 103), concordent avec celui de Mérimée.

insensibles, ce sont des hommes qui, par haine de l'opinion reçue et de l'étalage sentimental, s'efforcent de le paraître et y réussissent parce que leur nature les y porte. Ils ont des maîtres, Byron, qui essayait, souvent en vain, de « s'endurcir le cœur[1] » ; Chamfort surtout, qui disait : « Garantissez-vous de tout sentiment vif et profond... Ne donnez jamais à personne aucun droit sur vous[2]... » Prudentes et désolantes paroles qui inspirent les *Maximes et Pensées* du sombre moraliste. Allier, à l'égard du monde, « le sarcasme de la gaîté avec l'indulgence du mépris » — « ne tenir dans la main de personne, être l'homme de son cœur, de ses principes, de ses sentiments » — « tenir le genre humain pour mauvais de sa nature et la société pour plus mauvaise encore », tels sont les principes que les amis de Stendhal revendiquent sans doute. Ainsi, fatalement, ils aboutissent à la méfiance et à la sécheresse. « En vivant et en voyant les hommes, dit leur maître, il faut que le cœur se brise ou se bronze. » Le leur se bronze avant même qu'ils aient vu les hommes, et chacun pourrait dire avec une fierté douloureuse : « J'ai détruit mes passions à peu près comme un homme violent tue son cheval, ne pouvant le gouverner[3]. » Ont-ils tort? A ne voir jamais la sensibilité, on peut supposer qu'elle n'existe pas ; car Faguet l'a dit justement : « Le soin que l'on met à cacher sa sensibilité et la honte d'en avoir n'est guère autre chose déjà qu'une certaine sécheresse de cœur[4]. » Toutefois, ces jeunes hommes servent de contre poids nécessaire. Faut-

1. *Mémoires de Byron*, publiés par Th. Moore, trad. Belloc, t. II, p. 368. — Cf. Flaubert, *Correspondance*, t. I, p. 48.

2. *Ouvr. cité*, t. I, p. 390.

3. *Ibid.*, t. II, p. 10, 17, 74, 125.

4. *Études sur le XIX^e siècle*. Paris, Lecène et Oudin, 1887, in-18, p. 329. — Cf. d'Haussonville, *art. cité*, p. 757. — Thureau-Dangin, *Histoire de la monarchie de Juillet*. Paris, Plon, 1884-1892, 7 vol. in-8°, t. I, p. 373. — Mérimée est victime de lui-même, et Barbey d'Aurevilly est injuste à son égard (*les Œuvres et les hommes*. Paris, Lemerre, in-16, 1892, t. III, 2^e série, p. 212-213).

il les plaindre? Beaucoup moins que si le cœur n'existait pas chez eux; et beaucoup plus également, car, ayant du cœur, ils souffrent de cette contrainte. Leur pose est déplaisante? Soit; la nature se charge, par instants, de prendre sa revanche. N'est pas sentimental qui veut, n'est pas indifférent non plus qui veut l'être, et la volonté ne maîtrise pas toujours l'instinct. « Mérimée, disent rudement les Goncourt, appartient à cette génération de poseurs et d'hommes faisant les forts, à la génération de Beyle, de Jacquemont partant pour l'Inde et quittant ses parents avec la légèreté d'adieux d'un départ pour Saint-Cloud[1]. » Sans doute, mais la justice demande qu'on ne s'arrête point à l'écorce et qu'on ne fasse pas un crime à Mérimée ou à Jacquemont d'une froideur que l'on sait être affectée; cette légèreté n'est-elle pas une des formes aimables du stoïcisme, comme l'ironie est un des masques de la sensibilité?

Voici précisément un jeune stoïcien, Jacquemont; il est, dans ce petit cénacle, un des esprits les plus virils et il représente les tendances de la génération qui a grandi sous l'Empire. Physiquement et moralement, il nous est connu grâce aux Mérimée eux-mêmes[2]. M^me^ Mérimée nous a laissé du jeune voyageur un portrait où « elle avait mis tout son art à rendre la finesse des traits, le vague du regard, la grâce de la physionomie et la beauté de la longue chevelure, naturellement bouclée[3] ». Quant à Mérimée, il nous a dépeint son ami dans deux études qui parurent l'une en 1833, l'autre en 1837, et dans une lettre adressée à Sutton Sharpe le 6 mars 1834. Le portrait physique qu'il nous trace répond au vigoureux portrait exécuté par sa mère, et je ne sais pourquoi M. J.

1. *Journal.* Paris, Charpentier, 9 vol. in-12, 1907, t. III, p. 276.

2. Jacquemont était né le 6 août 1801 à Hesdin (Pas-de-Calais). Sur sa famille et sur son éducation, cf. Ch. de Mazade, *Revue des Deux Mondes,* 15 décembre 1867, p. 969.

3. Cf. Pinet, *ouvr. cité,* p. 90.

Mélia déclare que Jacquemont était aussi laid que Stendhal[1] : grande taille, petite tête, longs cheveux châtains bouclés, yeux gris foncé, regard vague... Quant à l'expression du visage, elle est d'une extraordinaire mobilité; Jacquemont — voilà qui le distingue de Mérimée et le rapproche de Stendhal — est incapable de cacher ses sentiments : aimable avec ceux qui lui plaisent, il manifeste implacablement contre la bêtise; ce sont alors de brusques colères et des coups de boutoir qui lui valent de sérieuses inimitiés[2]. Parfois, il prend des airs d'Alceste boudeur et ne se gêne pas pour jouer à Stendhal, dont il partage le matérialisme, la scène du sonnet d'Oronte. De son côté, Stendhal, qui l'a étudié au vif chez Tracy, lui reproche deux graves défauts : l'absence de logique, qui dégénère en misanthropie, et « une envie basse et subalterne pour Napoléon[3] ». Au fond, Jacquemont déteste l'empereur, symbole de la tyrannie[4]; mais, comme Stendhal réussit à l'endoctriner, il lui pardonne : Jacquemont ne l'aide-t-il pas à écrire son livre *De l'Amour*[5] ? L'amour, Napoléon, c'est plus qu'il n'en faut pour lier deux hommes dont les caractères ont des points communs! Au reste, la séduction exercée par Jacquemont est grande, et Mérimée y échappe moins que personne : il loue le naturel du jeune homme, sa franchise, le charme de son esprit qui n'est jamais « ni cherché ni apprêté », sa nature « aimante et tendre », capable de refouler ses émotions, son stoïcisme acquis par raisonnement[6]. C'est un homme sensible qui se domine : voilà où il se rencontre avec Mérimée. Au reste, tant de choses rapprochent

1. *Gil Blas*, 6 septembre 1908. — Cf. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 42. — Pinet, *ouvr. cité*, p. 95.
2. Mérimée, *Portraits historiques*, p. 65.
3. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 43.
4. Cf. De Mazade, *art. cité*, p. 975-976.
5. Cf. Bonnefon, *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1921, p. 575.
6. *Portraits historiques*, p. 67. — De Mazade, *art. cité*, p. 968.

les deux jeunes gens! une éducation sévère, une instruction solide, la haine du despotisme napoléonien et le dégoût de la gloire militaire ; le libéralisme qui les ramène, avec La Fayette, au premier essor de la Révolution française ; la tradition sensualiste et sceptique qui les rattache au XVIII[e] siècle[1]. Enfin, leur nature les appareille et ils luttent contre elle de la même manière. Mérimée assiste chez Jacquemont à des « combats entre ses nerfs et sa volonté », aux efforts cornéliens que le jeune homme fait pour brider ses sentiments par la raison et atteindre une « insensibilité de commande » dont seuls sont dupes ceux qui ne le connaissent pas[2]. Il remarque comment son ami enveloppe sa franchise d'une réserve fière qui lui donne les allures d'un Sénèque, mais d'un Sénèque âprement amoureux. Car Jacquemont possède un tempérament romantique que l'atmosphère du XVIII[e] siècle logicien, où il continue de vivre, dessèche en surface; la flamme couve sous des dehors indifférents et, par instants, jaillit en illuminant les yeux et l'âme. Les émotions de l'amour guettent ce stoïcien de vingt-trois ans; à la vue de la « ravissante » Giudetta, il sent naître en lui ce grand trouble qu'il évoquera au mois d'août 1828, à l'heure de quitter la France[3]. En bon disciple de Stendhal, il cristallise (la Pasta fait cristalliser beaucoup d'hommes, dont le timide auteur de l'*Amour* et le prodigue Sutton Sharpe). « Quand elle vivait ici, écrit Jacquemont à ce dernier, et que je la voyais tous les soirs pendant plusieurs années, j'éprouvais de temps en temps la même illusion. Je rentrais chez moi la nuit, croyant sincèrement l'adorer. Au reste, je ne puis pas me dissimuler que je n'aie commencé à en être bien amoureux[4]. »

1. Cf. De Mazade, *art. cité*, p. 970-976.
2. *Portraits historiques*, p. 70.
3. *Revue d'histoire littéraire de la France*, t. XIV, 1907, p. 702.
4. Sur les blessures de cœur de Jacquemont, cf. De Mazade, *Ibid.*, p. 971.

Cet aveu contenu découvre le fond du cœur. On dirait que l'impétueux jeune homme, dont la passion a brisé le stoïcisme, regrette d'avoir laissé jaillir sa flamme... Tout Jacquemont est dans cet élan, dans cette faiblesse reconnue et dans cette reprise de soi-même.

Flamme prête à monter, mais sans cesse couverte de cendres : après la Pasta, c'est M^me^ Lavenelle[1]... Amour sans issue où le cœur se brise; alors Jacquemont s'embarque pour Saint-Domingue. Auprès de son ami, Mérimée gagne de préserver en lui cette flamme qui vacille au souffle d'un rationalisme inné; comme Jacquemont, il la cache avec soin, car il a horreur de la sottise et, par surcroît, redoute le ridicule; or, il n'est rien de pis que cette crainte pour rendre à jamais timide; et Mérimée, comme Jacquemont, est un timide. Comme lui, bientôt, il souffrira par le cœur, car, plus on renie celui-ci, plus cruellement il se venge; comme lui, bientôt, il connaîtra la tristesse des départs commandés par de profonds chagrins... Mais Jacquemont ne séduit pas seulement Mérimée par sa nature spontanée, sa maîtrise de soi, son attitude héroïque en face de la vie; ses qualités d'esprit valent ses qualités de cœur[2]. D'abord, il veut savoir et il sait bien; sa curiosité ne peut être assouvie, il a le goût des sciences, de la politique, des beaux-arts; il apprécie Ary Scheffer autant que Cuvier : grâce à l'ubiquité d'un esprit sans cesse en travail, il échappe à la tyrannie de la spécialité; ainsi J.-J. Ampère qui se disperse avec fougue, ainsi Mérimée qui se disperse avec discipline... Cette universalité marque la génération de 1815 : elle fait des cerveaux complets, aptes à comprendre. Puis Jacquemont, disciple du chimiste Thénard, naturaliste fervent préoccupé avant tout de la constitution de son herbier, est aussi peu « homme de lettres » que possible et

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 44. — Cf. De Mazade, *art. cité*, p. 971-972.
2. *Portraits historiques*, p. 71. — De Mazade, *Ibid.*, p. 970.

déteste l'autobiographie. Les élèves de Jean-Jacques ressemblent, dit-il, au « chirurgien qui ferait une préparation anatomique et l'exposerait dans le cabinet de l'École de médecine[1] ». Balzac dira : « Tout est de bonne prise dans le temps où nous sommes; n'avez-vous pas vu des auteurs qui, faute d'inventions, servent leur propre cœur et souvent celui de leurs maîtresses au public[2]? » La comparaison hardie de Jacquemont, reprise par le romancier, et le principe d'art qu'elle renferme séduisent Mérimée : il n'oubliera ni l'une ni l'autre. Littérateur par goût plus que par passion, il répugnera toujours aux confidences[3]. Enfin, Jacquemont est un savant dont l'observation précise et la curiosité méticuleuse s'attachent au détail plus qu'à l'ensemble. Son esprit d'analyse lui donne le goût d'une méthode rigoureuse. Il méprise la poésie, le surnaturel, la religion, l'enthousiasme, l'emphase, bref tout ce qui s'oppose au matérialisme et à la raison. Mérimée partage ce mépris, mais — la différence est en surface — il feint de croire aux choses dont il se moque, au surnaturel par exemple. Car à l'incrédulité de Jacquemont il joint le goût de la mystification, chère à Stendhal. Singulier mélange! Il arrive ainsi à paraître ce qu'il n'est pas et à être ce qu'il ne paraît point. Sensible à la précision d'un esprit méthodique comme celui de Jacquemont, il hérite de son goût pour l'expérience directe et pour les faits. Stendhal s'observe cruellement, Jacquemont observe les choses avec netteté; Mérimée leur emprunte cette faculté d'observation interne et d'observation externe, car l'une est inséparable de l'autre, et s'observer soi-même est observer le monde. Mais il est trop averti pour ne pas glaner partout, trop indépendant pour subordonner son intelligence à quiconque. Le verre

1. Mérimée, *ouvr. cité*, p. 70.
2. *Un prince de la Bohème*, éd. Marescq, t. III, p. 17.
3. Faguet, *Revue des revues*, 1903, t. XLVII, p. 74. — Doumic, *Études sur la littérature française*. Paris, Perrin, 1896, p. 243.

d'eau que Jacquemont lui jeta au visage quand il le vit pour la première fois[1] manqua de provoquer un duel; il fit naître une amitié solide qui eut des résultats féconds et survécut au jeune explorateur.

* * *

Ainsi, peu à peu, la physionomie morale de Mérimée s'éclaire et prend du relief. Cet enfant gâté, qu'est-il au seuil de 1823? Un jeune homme qui, sans le paraître, travaille avec obstination; un dilettante qui, sans rien traduire au dehors, s'amuse au spectacle de la société; une âme extrêmement complexe. Trois amis exercent sur lui une influence qu'il ne faut point exagérer : Jean-Jacques Ampère le séduit, mais ne lui communique pas son enthousiasme; Stendhal le divertit, mais ne le pénètre point; Jacquemont l'attire, mais ne l'entraîne pas. C'est à ce dernier qu'il doit le plus, sans lui devoir beaucoup. Devant ces trois hommes, il garde son indépendance et son malicieux sourire. N'étant pas un exalté, il ne se laisse jamais prendre, et, comme il se renferme en lui-même, il ne se donne jamais non plus. Il rappelle un peu cet oncle de César Birotteau, ce Pillerault « de tempérament sec, sans émotion d'épiderme, mais non pas insensible, peu démonstratif, ainsi que l'indiquent son attitude calme et sa figure arrêtée », doué d'une « sensibilité tout extérieure, sans phrase ni emphase », ou encore cet Eugène de Rastignac, « jeune homme... plein de bonnes qualités et ne laissant voir que ses défauts : il est passionné et se moque des passions; il a du talent et il le cache[2]... ».

Au reste, ni poète comme J.-J. Ampère, ni ambitieux

1. Bertaut, *le Premier entourage de Mérimée* (supplément du dimanche du *Gaulois*, 25 septembre 1920).

2. *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris, M. Lévy, 8 vol. in-8°. T. III : *César Birotteau*, p. 20. — *Étude de femme*, p. 15.

comme Stendhal, ni stoïcien comme Jacquemont, mais plutôt épicurien à la manière du jeune Sainte-Beuve, auquel il ressemble[1], tel il apparaît à l'âge de vingt ans. Sans doute, il n'a rien d'un Joseph Delorme, car la poésie intime et domestique lui est aussi voilée que le lyrisme d'un Lamartine; mais il adore les livres, les parties fines, les promenades en bandes joyeuses, la conversation, surtout celle des femmes. Il sourit des aphorismes de Stendhal sur l'amour; et, comme il a peur d'être dupe, il veut plus et mieux que des rêveries au clair de lune; il exige des réalités et des preuves, quitte à demander les unes et les autres aux actrices des Variétés[2]. Il ressemble, non plus seulement à Adolphe, mais au jeune Amaury. Son dandysme byronien s'accommode d'une vie de société où il écoute plus qu'il ne parle. Doué de qualités négatives, il n'a pas un grain de poésie dans la cervelle. On ne peut dire qu'il se rattache à un Bernis ou à un Dorat, non plus qu'à un Voltaire[3]; pourtant il tient de ceux-là par sa manière de vivre et de penser. Mais sa prompte intelligence et sa large compréhension de l'art le mettent au-dessus des deux premiers, et, s'il reste au-dessous du troisième, il n'en est pas si éloigné que son nom jure à côté du sien.

Avant de le conduire chez Delécluze, Stendhal lui facilite l'accès de certains salons où les idées nouvelles se font jour, et l'aide à mieux comprendre le XVIII^e^ siècle et l'Angleterre. Beyle est, en effet, un homme du XVIII^e^ siècle; son grand-père, Henri Gagnon, l'a élevé dans le culte de

1. Cf. Faguet, *la Jeunesse de Sainte-Beuve*. Paris, Lecène, in-12, 1914, p. 180 et 306.

2. Sur sa liaison avec une actrice des Variétés, cf. *Lettres à une autre inconnue*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d., p. 53-54. — Ces souvenirs de la vingtième année le chagrinent fort et il n'éprouve pas le désir de recommencer (*Ibid.*, et cf. *Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1896, p. 841).

3. Cf. Faguet, *Dix-huitième siècle*. Paris, Société française d'imprimerie..., in-12, 1901, p. 265. — Cf. *Lettres à Panizzi*. Paris, Calmann-Lévy, 2 vol. in-8°, 1881, t. I, p. 24.

Voltaire, de Rousseau et des encyclopédistes ; plus tard, à l' « École centrale » de Grenoble, il fut initié aux méthodes de l'idéologie, héritage du siècle précédent[1]. L'idéologie, science nouvelle, ne va-t-elle pas devenir, avec Destutt de Tracy, une doctrine élégante et solide, capable, nous l'avons vu, de ramener l'art à une science d'observation rigoureuse? S'il entre dans cette théorie beaucoup de naïve prétention, Stendhal et Mérimée n'en appliqueront pas moins logiquement les principes à la nouvelle et au roman. Mérimée l'appliquera avec d'autant plus de bonheur qu'il a hérité des encyclopédistes une curiosité intellectuelle capable de se prendre à tout et, malgré les apparences, une tendance philosophique capable de s'intéresser non seulement à l'homme, mais aux hommes.

L'influence anglaise complète l'influence du XVIII[e] siècle. Stendhal, qui a visité l'Angleterre et dont le cosmopolitisme s'accommode de tous les hommes — sauf des Français — fait entrer Mérimée en relations avec une petite colonie anglaise très répandue dans les salons de la Restauration[2]. La naïve lady Morgan, gagnée aux principes de 1789, leur plaît à tous deux par son libéralisme. Elle vient d'écrire sur la France un ouvrage superficiel où elle ne cache pas son admiration pour la Révolution française[3] ; Mérimée lit attentivement ce livre qui est traduit l'année même de sa publication et regorge d'observations curieuses, d'anecdotes pittoresques : plus tard, il lui fera des emprunts. Pour l'instant, il prend des notes, observe et, tandis que Stendhal flatte, en se

1. Cf. Arbelet, *ouvr. cité*, t. 1, p. 45, 46 et 241. — Blum, *Ibid.*, p. 159, 173, 178. — Martino, *Stendhal*, p. 20.

2. Cf. Doris Gunnell, *Stendhal et l'Angleterre*. Paris, Bonvalot-Jouve, in-8°, 1908. — Chambon, *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1922, p. 401. — C.-A. Barnicoat, *art. cité*.

3. *La France*, par lady Morgan, ci-devant miss Owenson, trad. de l'anglais par A. J. B. D. Paris et Londres, Treuttel et Wurtz, 2 vol. in-8°, 1817. — L'auteur s'appelle exactement Morgan (miss Sydney Owenson, afterwards lady). Son livre paraît en 1817.

moquant, l'innocente vanité de lady Morgan, il la juge « une bonne femme, malgré ses pensées sur les hommes et sur les choses ». Lady Morgan lui retourne le compliment et le juge « simple, naturel, animé[1]... ». Elle avait ouvert un salon où les idées libérales avaient cours; des hôtes illustres, comme La Fayette et Mignet, Rossini et David, discutent sur les belles-lettres, la musique et la peinture : on conçoit que Beyle dise son mot. Mérimée retrouve Jacquemont et Charles de Rémusat; il fait la connaissance des deux Ugoni, des deux Thierry, de Lefèvre, de François de Courcelles, de Sarah Newton, la femme de Victor de Tracy, « douce, blanche et fine[2] ». L'originalité parfois excentrique de cette jeune Anglaise plaît fort à Stendhal. Il disserte sur l'amour avec elle (le livre *De l'Amour* n'a-t-il pas été composé dans les salons, au hasard des rencontres, comme va l'être le *Cromwell* de Mérimée et son *Théâtre de Clara Gazul*? Et telle remarque ne fut-elle pas suggérée, telle anecdote contée par Jacquemont, Sarah Newton ou la Pasta?). Sarah Newton raffole de Shakespeare, le sait par cœur, émaille sa conversation, qui est charmante, de citations empruntées aux drames de son poète favori. Mérimée ne lui devrait-il pas sa connaissance approfondie de Shakespeare et son goût pour les drames de l'époque d'Élisabeth? Miss Mary Clarke réunit dans son salon de la rue Bonaparte un cercle d'intimes où Mérimée rencontre mistress Belloc, Ed. Quinet, Thiers, Fauriel, et où il achève d'apprendre l'anglais. Elle a un esprit « sec, dur et tordu comme les cornes du chamois[3] », la répartie blessante, un coup de langue si redoutable qu'elle finit par blesser Stendhal. Stendhal n'a guère plus de chance chez les Edwards, dont l'un est un docteur de grand mérite et l'autre un

1. Gunnell, *ouvr. cité*, p. 76 et n. 2.
2. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. XIII, p. 156.
3. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 53. — Gunnell, *Ibid.*, p. 79. — Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 5.

journaliste sans vergogne capable d'en remontrer aux familiers de la Rotonde[1]. Rue du Helder, Stendhal, tout en saillies et en grosse verve, passe pour un monstre et se sent aussi mal à l'aise que chez les Tracy, très « collet monté ». En revanche, il a ses coudées franches avec Sutton Sharpe[2], avocat instruit et spirituel, gai luron, bibliophile averti, buveur redoutable comme Edwards le journaliste. Tous les ans, Sharpe vient gaspiller sa fortune à Paris, où Stendhal et Mérimée se font une joie de le conduire aux bons endroits.

Peut-être enfin le penchant que Mérimée a pour l'Angleterre est-il favorisé par Stendhal, dont on a dit l'anglomanie superficielle, mais sincère : deux voyages outre-Manche, en 1817 et en 1821, des relations avec lady Jersey, la duchesse de Devonshire, lord Brougham..., un léger contact avec Lewis, Byron, W. Scott, une admiration enthousiaste pour la constitution et pour les modes anglaises, une connaissance maladroite de la langue lui permettent de n'être pas dépaysé dans la colonie anglaise qui habite Paris. Chez Delécluze, Mérimée et Jacquemont peuvent lui rendre des points ; il accentue une tendance plutôt qu'il ne la suscite. Est-ce lui qui familiarise Mérimée avec certaines expressions qui lui sont restées chères, comme *draw-back* — *snug* — *the happy few*..., qui lui fait partager son goût pour Shakespeare, pour W. Scott, pour Byron, qui l'initie à Sterne et à Smollett, qui lui suggère l'idée d'ouvrir certains livres de voyageurs où il trouvera des touches précieuses de couleur locale?... Mais miss Clarke initie également le jeune homme à Shakespeare, mistress Belloc à Byron ; et les Morgan, les Sarah Newton, les Edwards, les Sharpe ont une part aussi grande que Stendhal dans la formation intellectuelle anglaise de Mérimée[3].

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 111.
2. Gunnell, *Ibid.*, p. 26.
3. Sur l'anglomanie de Stendhal, cf. Gunnell, *ouvr. cité*, p. 92, 113,

Cette anglomanie, comme cet esprit du XVIII[e] siècle, Mérimée la retrouve avec plaisir chez son aîné. Il n'a pas besoin de Stendhal pour en être pénétré : ses ancêtres, sa mère, les habitués de la maison les lui ont révélés déjà. Mais, grâce à Stendhal, il les comprend mieux. Sa mère, puis Stendhal, telles sont les forces qui agissent sur lui dans le même sens. Faut-il ajouter que Mérimée doit à Stendhal son dilettantisme, son irréligion, son matérialisme[1], son goût pour l'énergie et la violence, son besoin d'aimer, ce besoin ne fût-il que physiologique? Je préférerais voir des concordances plutôt qu'une influence réelle. Sans doute, sur la vie et sur le sentiment, sur l'amour et sur le monde, sur les prêtres et sur les femmes, Stendhal et Mérimée ont, ou paraissent avoir, des opinions communes[2], à tel point que, analyser le caractère du premier, c'est analyser en partie le caractère du second. La brochure *H. B.*, les *Notes et Souvenirs* consacrés à Beyle donnent l'impression que Mérimée se peint inconsciemment en peignant son ami. « L'inquiétude d'être pris pour dupe », « l'endurcissement factice » qui rappelle « l'insensibilité de commande[3] » de Jacquemont, l'analyse des mobiles bas de nos actions, la résistance aux premiers mouvements du cœur, l'aversion pour la fausse sensibilité, le goût du paradoxe, le malin plaisir de se faire passer pour un monstre d'immoralité..., c'est Beyle et c'est, en apparence, Mérimée. Car Mérimée

153, 174, 275. L'auteur ne montre pas la différence entre l'anglomanie de Stendhal, celle de Mérimée et celle de Vigny. — Sur les voyages de Stendhal en Angleterre, cf. *Ibid.*, p. 7, 9, 16; sur sa connaissance de l'anglais, p. 171.

1. « Vous me demandez si je crois à l'âme. Pas trop » (*Lettres à une inconnue*, t. I, p. 159).

2. Cf. Filon, *Mérimée*, p. 16. — Thérive, *art. cité*, p. 528-532. — J'ajoute ce détail que donne Mérimée. « Je me vante, écrit-il à Sainte-Beuve, d'être avec Beyle l'homme le moins ombrageux pour la critique et qui reçoit de la meilleure grâce les coups d'étrivière » (5 mars 1846. Inédit. Chantilly. Fonds S. de Lovenjoul, B. 397).

3. *Portraits historiques et littéraires*, p. 70 et 169.

relève ces dispositions naturelles par une distinction innée qui le préserve des excès, par un dandysme de bon ton qui lui permet, toujours et dans tous les milieux, de rester égal à lui-même. Stendhal se rend insupportable dans un salon, Mérimée ne l'est jamais ou, s'il l'est, c'est par impertinence, non par maladresse : ni l'un ni l'autre ne recule devant la gravelure[1], mais aucun ne se flatterait d'avoir hérité d'un pareil goût. Ces deux âmes se révèlent, quand on les pénètre, différentes au point que l'art de Mérimée s'opposera souvent à celui de Stendhal ; or, l'art est-il autre chose que le reflet d'une âme? Là donc où les critiques découvrent une influence durable, il n'existe que similitudes et rencontres fortuites : est-il mauvais qu'il en soit ainsi?

1. Les lettres adressées plus tard à Stendhal par Mérimée le prouveront. Il est regrettable que les réponses aient été perdues. « J'ai la mauvaise habitude de brûler les lettres (pour ne pas compromettre les belles dames) ; de là vient que je n'ai plus les lettres de Beyle ; je chercherai pourtant », écrira Mérimée à Sainte-Beuve (lettre inédite. Jeudi matin 1855. Chantilly. Fonds S. de Lovenjoul, B. 397).

CHAPITRE III

PREMIÈRES ESCARMOUCHES

(1823-1824)

En tout cas, Mérimée accompagne Stendhal dans les salons, dont quelques-uns ont une influence aussi profonde que les cénacles[1]. On ne se contente pas d'y causer avec agrément, comme au XVIII[e] siècle, on y discute avec âpreté. Chez la Pasta, le milieu d'artistes un peu bohême admet des plaisanteries qui ne sont pas toujours littéraires[2]. Chez l'ancien pasteur Stapfer, le milieu est plus grave[3]; Mérimée rencontre chez lui Stendhal, Maine de Biran, J.-J. Ampère, B. Constant, Cousin, des étrangers, des voyageurs, des archéologues qui évoquent à ses yeux tantôt les États-Unis et le Paraguay, tantôt l'Égypte, la Nubie et la Cyrénaïque[4]. Walter Scott et Byron dominent le salon; on discute sur leurs œuvres, qui font naître parmi cette jeunesse « une admiration poussée jusqu'à l'engouement. Déjà les questions interminables entre les romantiques et les classiques, dit Delécluze, commençaient à être soulevées, et le salon Stapfer n'était pas celui de Paris où on les agitait avec le moins d'ardeur[5] ». Chaque vendredi,

1. Cf. *V. Hugo raconté...*, t. III, p. 13.
2. Stendhal, *Souvenirs d'Égotisme*, p. 51.
3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 116 à 123. — Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 13.
4. C'étaient le Suisse Reenger et son compagnon, l'Américaine miss Wright, de Humbolt, Passalaqua, Gau... (cf. Delécluze, *Ibid.*, p. 120 et suiv.). Il faut ajouter le voyageur Simon (*Ibid.*, p. 119).
5. *Ouvr. cité*, p. 120 et 157 (sur la vogue de W. Scott et de Byron).

les discussions reprennent chez Viollet-le-Duc. Les camps se dessinent : Viollet-le-Duc, « inébranlable dans ses principes classiques », est suivi par Th. Leclercq, par Saint-Marc Girardin, par Magnin, qui s'enveloppent de prudence; Albert Stapfer, romantique déterminé, traducteur de *Faust*, jeune homme spirituel féru des littératures d'outre-Rhin et d'outre-Manche, se rallie à Stendhal. Mérimée qui, dès 1825, lui écrit familièrement *très illustre romantique*, *très cher Beauceron*[1], n'est pas le dernier à le suivre. L'orage éclate. Delécluze et les partisans des classiques sont effrayés par les sophismes de Stendhal à qui, d'ailleurs, ils reconnaissent un attrait irrésistible. Beyle prend position, soutient W. Scott, plus encore Byron, par-dessus tous Shakespeare qui « lui a dessillé les yeux et ouvert l'esprit ». Il oppose ce dernier à Racine, « poète dramatique insipide ». Sa verve scandalise, mais amuse. Il accoutume ainsi les plus rebelles à entendre ses sophismes; on lui sourit comme à un « enfant gâté[2] » : le prend-on toujours au sérieux[3]?

Le thème à la mode est donc : prédominance des écrivains anglais, imitation des écrivains anglais. Stendhal donne le ton, soutenu par les jeunes. La partie se joue surtout, et avec éclat, chez Delécluze. Le maître de céans est un honnête bourgeois dont l'esprit pondéré s'effarouche des innovations. Dépourvu d'enthousiasme, voire de tempérament, il reste calme au milieu des jeunes révolution-

Les citations qui suivent sont tirées du même ouvrage, p. 156-158 (Viollet-le-Duc était le beau-frère de Delécluze et habitait dans la même maison que lui, rue Chabanais, n° 4, et non rue Gaillon comme le prétend Stendhal (*Souvenirs d'Égotisme*, p. 125).

1. *Journal des Débats. En l'honneur de P. Mérimée*, p. 26. Lettres du 6 mai 1825 et du 3 août 1826. A. Stapfer habitait 4, rue des Jeûneurs. Sur A. Stapfer, cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 230. — Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 12.

2. Delécluze, *Ibid.*, p. 158. — Sur les réunions chez Viollet-le-Duc, *Ibid.*, p. 157-158. — Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 12.

3. Delécluze le juge paradoxal et irréfléchi (*ouvr. cité*, p. 158) et le *Globe* le prend pour un amateur (n° 198, 17 décembre 1825).

naires qui l'assourdissent deux fois par semaine. Laid, un peu mesquin, il ressemble, dit Stendhal qui le baptise M. de l'Étang, au « bon vicaire de Wakefield[1] ». Ce Parisien provincial est, avant l'heure, un Joseph Prudhomme qui aime les artistes, du moins certains artistes, un Chrysale qui a des lettres et fréquente les lettrés. Ce n'est point un sot, mais un esprit étroit; ce n'est point un cuistre, mais un doctrinaire. Bien qu'il ait « toutes les petitesses d'un bourgeois », il sait attirer, retenir; il a du tact et dirige la discussion de telle manière qu'on ne parle « jamais trois à la fois » ou qu'on n'arrive pas « à de tristes moments de silence[2] ». Mérimée ne se déplaît point en sa compagnie : d'abord Delécluze, qui a subi la Révolution de bout en bout, lui en décrit les spectacles dont, octogénaire, il émaillera ses autobiographies : la guillotine, la Terreur, Robespierre, le tribunal révolutionnaire sont à nouveau présents au jeune homme[3], qu'un lien de plus en plus fort rattache ainsi au XVIII^e^ siècle. Puis Delécluze est un admirateur du peintre David, qu'il fera revivre en un livre un peu lourd, et ses théories esthétiques, roides et conventionnelles, que l'on entrevoit dans ses *Souvenirs*, sont tendues vers un faux classicisme[4]. Bref, il est

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 126. Stendhal le compare à Goldsmith et à Addison. — Cf. sur Delécluze, *Lettre inédite de Mérimée à Sainte-Beuve* du 13 février 1864 (*Chantilly : fonds S. de Lovenjoul*, B. 397). — Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. III, p. 109. — André Michel, *la Critique d'art* (*le Livre du Centenaire du Journal des Débats, 1789-1889*. Paris, Plon, in-8°, 1889, 471 p., avec un beau portrait). — L. Séché, *le Cénacle de Joseph Delorme*, t. II, p. 176. — Marcelle Tinayre, *E. Delécluze et M^lle^ Justine de Liron* (*Revue de Paris*, 1^er^ janvier 1921, p. 97). — Delécluze a laissé trois livres curieux : ses *Souvenirs de soixante années; Louis David et son temps*, et un roman, *Mademoiselle Justine de Liron*. Son *Journal* n'a pas été publié (cf. Tourneux, *P. Mérimée comédienne espagnole et chanteur illyrien*. Paris, E. Monnier, 1887, gr. in-8°. — *L'Age du romantisme*, p. 4, n. 1). Mérimée consacrera un article au David de Delécluze en 1855 (*le Moniteur*, 26 mars).

2. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 177 et 125.

3. *Souvenirs de soixante années*, p. 1 à 72. M. Tinayre, *art. cité*, p. 100.

4. Delécluze entre comme critique d'art au *Journal des Débats* en 1823.

le contemporain de Léonor Mérimée, dont il a plus d'un trait. Comment ces deux « bourgeois bourgeoisants », qui ont l'amour de l'ordre, n'influeraient-ils pas sur Mérimée? La Révolution les a mûris vite, leur a donné le besoin d'asseoir leur esprit et de mettre leurs vieux jours à l'abri des orages. Cette pondération et cette sagesse, Mérimée les fera siennes; mais, par ailleurs, il a trop de goût pour ne pas rejeter l'esthétique d'un Delécluze.

Voici donc un utile contrepoids aux influences turbulentes de ses amis. Car cette « vieille perruque » tolère le voisinage des chevelures mérovingiennes, ce bourgeois timide groupe autour de lui les révolutionnaires en herbe. C'est un spectacle étrange que celui de ce hibou égaré dans cette volière frémissante. Célibataire, Delécluze reçoit avec une accueillante simplicité des gens du monde et des hommes de lettres. Pas une femme, aucune étiquette, rien qui ait l'allure d'un salon officiel. Des divans, des cigarettes, un « mauvais petit feu » l'hiver... : on bavarde en fumant chaque vendredi soir, et chaque dimanche après midi les intimes, J.-J. Ampère, Monod, A. Stapfer, Mérimée, discutent de la langue et des lettres anglaises que leur hôte ignore. L'anglomanie l'emporte une fois de plus, et ces réunions entre initiés ne sont ni les moins intéressantes ni les moins fructueuses. On lit, on commente les œuvres de Byron, le *Paradis perdu*, les drames shakespeariens... Ainsi, Delécluze groupe un véritable cénacle dont nous connaissons déjà les membres : ce sont les habitués des salons à la mode. Toute nuance y est représentée, depuis le classicisme le plus étroit jusqu'au romantisme le plus farouche, en passant par le romantisme doctrinaire du *Globe*, puisque Dubois et Mareste coudoient Stendhal et Courier. Pas un poète, pas un écrivain de génie ne domine, mais les hommes de talent sont nombreux : excellents esprits de

second ordre, ils montrent la voie, s'y engagent au besoin avec une timide audace. « Je n'ai jamais rien rencontré, je ne dirai pas de supérieur, mais de comparable, avoue Beyle... Une telle société n'est possible que dans la patrie de Voltaire, de Molière, de Courier... La discussion y était franche sur tout et avec tous... » Et il admire que Delécluze « protégeât la retraite des imprudents qui, cherchant une idée nouvelle, avaient avancé une absurdité trop marquante[1] ».

Sans doute, eût-il besoin parfois que Delécluze protégeât sa retraite. Il est reçu chez lui au mois de février 1822, et Mérimée, introduit par Sautelet, le rejoint au commencement de 1825[2]; du même coup, le jeune homme est admis chez Viollet-le-Duc. Perspicace, il a tôt fait de découvrir la nature de ses hôtes. Plus tard, il dira combien Viollet-le-Duc, « esprit très bien fait et très juste », capable de raisonner, muni d'une « solide instruction littéraire et d'un goût artistique très sûr », lui paraît supérieur au « bonhomme Delécluze, très classique, très entiché d'un beau de convention et très médiocre artiste »; et il remarquera que le premier forma le second, ce qui est peut-être dans la logique des choses[3]. Chez l'un comme chez l'autre, il est tout yeux, tout oreilles. Les pourvoyeurs de nouvelles ne manquent pas ni les ama-

1. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 125-126. — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 158-159.

2. Delécluze ne précise pas dans les *Souvenirs de soixante années* (p. 222); il est plus explicite dans son *Journal* (cf. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4). — Sautelet est un des familiers de Mérimée (cf. Delécluze, *ouv. cité*, p. 222); cet actif éditeur, distrait par mille projets et dévoré de passions, brûlera sa vie en bon romantique.

3. *Lettres à Sainte-Beuve, 13 février 1864* (*Chantilly : fonds S. de Lovenjoul*, B. 397). — « Il a reçu de son père une bonne éducation et de son oncle Delécluze le goût des arts, ajoute-t-il. Delécluze, lorsqu'il était tout enfant, lui apprenait à ne regarder que les belles choses. Au lieu de lui faire dessiner des lithographies de Vernet, il lui faisait copier des statues grecques... » (*Inédit.*)

teurs de discussions littéraires. « Le plus grand nombre écoutait, les uns assis sur le vieux canapé rouge venant de la maison paternelle, les autres blottis dans les encoignures ou accotés le long des bibliothèques[1]. » Mérimée est de ceux qui écoutent. C'est presque toujours Stendhal qui parle à bâtons rompus, mais d'amusante façon. Ce rôle de mentor que lui confèrent son âge et son autorité, et qu'il exerce avec une persévérante conviction entre 1820 et 1830, mérite d'être mis en lumière. On prétend que Stendhal reste en dehors de la bataille romantique, ce qui est inexact, et qu'il ne comprend rien aux idées nouvelles, ce qui ne l'est pas moins[2]. Nul n'a songé, je crois, à l'évoquer chez Delécluze. Je n'affirme pas que sa renommée y gagne, mais rien n'est plus instructif. Sa verve ne tarit jamais quand il expose ses théories sur l'art dramatique[3], car, pour lui, la question du romantisme se ramène à la question théâtrale. Est-il excité par « la grosse figure lourde, pesante, niaise » de Racine, que Delécluze a suspendue auprès d'un « superbe portrait du cardinal de Richelieu[4] »? Il ne lui déplaît pas de faire figure de sectaire. Le véritable artiste au cœur énergique et agissant est essentiellement non tolérant[5] », a-t-il écrit; voici qu'il parle du « feu dévorant des passions », du « ridicule effroyable » que tout artiste doit encourir dès sa jeunesse[6]. Est-ce lui enfin qui proclamera que, « pour être artiste après les La Harpe, il faut un courage de fer. Il faut encore moins songer aux critiques qu'un jeune officier de dragons chargeant avec sa compagnie ne songe à l'hôpital et aux bles-

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 157 et suiv. et p. 227.
2. Cf. Rod, *ouvr. cité*, p. 75.
3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 233-234.
4. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 125.
5. *Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 272.
6. *Vie de Rossini*, t. I, p. 52 et 269.

sures »[1]? Je le crois; ainsi procède « le plus léger des housards romantiques[2] » et le plus intrépide.

Sa fougue ne reste pas toujours maîtresse du terrain; on connaît ses contradictions, ses imprudences, ses paradoxes. Qu'est-ce qu'une tragédie romantique? lui demande-t-on insidieusement. Il répond net : c'est une tragédie débarrassée de l'alexandrin, qui est un « cache-sottise[3] »; de la règle des trois unités qui est un archaïsme; des sujets tirés de l'antique, qui sont des fadaises. Le modèle en serait la mort de Henri IV traitée dans le goût de *Richard III*. Or, *Richard III* est écrit en vers. Grave objection! J.-J. Ampère, Stapfer défendent l'alexandrin, qui est le mouvement chantant, la parole ailée, nécessaire pour représenter la vie, le rêve et l'idéal. Le sort de Stendhal, qui sera celui de Mérimée, n'est-il pas de concevoir le théâtre comme l'image discontinue de quelques épisodes habilement choisis? Stendhal écarte l'objection avec adresse : ce n'est pas la forme, mais l'art, qu'il faut emprunter à Shakespeare; ayez donc du génie comme lui. Le conseil est bon; on excuserait ses jeunes auditeurs de croire à une plaisanterie. Que donc les anciens s'effacent devant Shakespeare; que les grands poètes modernes eux-mêmes, comme Milton, lui cèdent le pas; et que, dans le drame placé sous son égide, le mot propre remplace la périphrase et donne à la prose une allure libre. Car, avant tout, il faut être compris de ses contemporains, et pour

1. *Le Globe*, 31 mars 1825. *Du courage littéraire*. Signé S. L'article porte la marque de Stendhal (M. Cordier ne le signale pas dans sa *Bibliographie stendhalienne*. Paris, Champion, in-8°, 1914).

2. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. IX, p. 243. Les deux articles consacrés par Sainte-Beuve à Stendhal sont essentiels (t. IX, p. 241 et p. 258).

3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 234. Mérimée partage cette antipathie pour le vers (cf. *Lettres à une inconnue*, t. I, p. 108; t. II, p. 40. — Lettre à la comtesse de La Rochejacquelin, 24 janvier 1855. *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1896, p. 7. — *Portraits historiques et littéraires*, p. 19).

être compris d'eux il faut parler comme eux. Donc Racine, qui a écrit pour « être compris de ses contemporains », est un romantique. Ce nouveau tour de passe-passe laisse l'auditoire abasourdi. Stendhal, fier d'ébahir la galerie, ne sourcille pas, continue à entremêler paradoxes et vérités, dénature la question en la limitant à une querelle de mots. Si Courier ne se préoccupe que du style, lui n'envisage que le théâtre. Où sont les larges horizons qu'embrassait M^me^ de Staël[1]?

Toujours est-il que Mérimée considère d'abord la question du romantisme sous cet angle étroit et fait sienne la théorie ingénieuse du drame en prose. Ces idées ne sont pas propres à Stendhal; l'avisé Milanais les a rapportées d'Italie[2], et peut-être en a-t-il trouvé l'expression dans la *France* de lady Morgan. Car l'intelligente Anglaise, chez qui Stendhal fréquente, juge Racine « fade et froid », lui reproche de mettre « Tacite en rimes », réhabilite longuement Shakespeare et préconise un art dramatique nouveau[3]. Les idées de réformes sont donc dans l'air : Stendhal les clarifie, les pousse à l'extrême, les expose à ses amis. Mieux : voici que ces idées éparses prennent corps en deux manifestes, celui de Courier et celui de Stendhal, double à la vérité. Je les signale, car l'esthétique de Mérimée, dans ses premiers essais, en découlera. Mais qui vient d'entendre Stendhal et Courier chez Delécluze les connaît : ce sont leurs paroles tra-

1. Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 222, 224, 235, 240, 242.

2. Son livre, fort décousu, *Rome, Naples et Florence en 1817* (par M. de Stendhal, officier de cavalerie. Paris, Delaunay-Pélicier, in-8°, 1817), montre la lente initiation de son esprit au contact de Rossini, de M^me^ Catalini, des Monbelli... (cf. p. 8, 24, 29, 41, 61, 108, 149, 191, 283, 325...). Ce journal de route annonce *Racine et Shakespeare*.

3. *Ouvr. cité*, p. 137, 139, 143, 157, 149. Ces idées valurent, en 1817, de sérieuses inimitiés à l'auteur (cf. la *France en 1829 et 1830*, t. I, p. 169, 209, 210). Dans ce second ouvrage, L. Morgan expose les mêmes idées que Stendhal sur le romantisme de Boileau, de Corneille, de Racine (t. I, p. 174, 178, 179, 233). — Stendhal consacre une note à L. Morgan dans *Rome, Naples et Florence en 1817* (p. 272).

duites en manifestes de combat. Dans le *Prospectus* d'une *traduction nouvelle d'Hérodote*, Courier s'élève contre le jargon académique, contre la tragédie du XVII^e^ siècle, contre le seigneur Oreste et Madame sa cousine. A cette « langue courtisanesque », il oppose la langue de La Fontaine et celle des vignerons tourangeaux[1], et le délicat helléniste qu'est Mérimée savoure le modèle de cette langue dans la traduction du troisième livre d'Hérodote. Plus tard, lorsque lady Morgan saluera en Courier « le fondateur d'un style approprié aux premiers écrits libéraux que la France ait eus, qui offrit le bel exemple d'une langue d'idées substituée à une langue de phrases, chez qui la logique n'était que la simple vérité[2] », ces mots *logique*, *vérité*, raviront Stendhal, cette « langue d'idées substituée à une langue de phrases » séduira Mérimée. En 1822, les jeunes révolutionnaires applaudissent Courier.

Ils applaudissent Stendhal quand, l'année suivante, il lance son premier manifeste. Que *Racine et Shakespeare*[3] soit un habile plagiat[4], que ce pamphlet soit dû à la collaboration orale des amis dévoués qui jonglent avec les idées des romantiques italiens et renvoient la balle au chef de file, que le jeune auditoire libéral n'y découvre rien de neuf[5], il se peut. Que, par une définition cap-

1. *Prospectus d'une traduction nouvelle d'Hérodote par Paul-Louis Courier, vigneron.* Contenant un fragment du livre troisième et la Préface du traducteur. A Paris, impr. A. Bobée, in-12, 1822 (cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 237-239), p. XV-XVIII.

2. *La France en 1829 et 1830*, t. I, p. 213.

3. *Racine et Shakespeare*, par M. de Stendhal. Paris, Bossange, Delaunay, in-8°, 55 p., 1823.

4. Cf. le *Globe*, 7 janvier 1826, p. 33. *Des Unités*, M. Manzoni; 29 juin et 1^er^ juillet 1826. — Cf. P. Hazard, *les Plagiats de Stendhal* (*Revue des Deux Mondes*, 15 septembre 1921, p. 351). Toutefois, il y a longtemps que Stendhal remue les mêmes idées, empruntées ou non; cf. son *Journal* et l'*Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 58-59; t. II, p. 70, n. 1, p. 105, 107, n. 1, p. 171. — Entre 1804 et 1814, il semble avoir admiré également Racine et Shakespeare (cf. *Journal*, table analytique et p. 43); mais il bâille à *Iphigénie* et à *Athalie* (p. 189 et 330) et conclut déjà : « Imiter Shakespeare ou plutôt la nature » (en 1808).

5. *Racine et Shakespeare*, Préface et p. 5, 9, 12, 20, 27, 47, 52, 18 et

tieuse, Stendhal tire à lui les grands écrivains de tous les siècles en prétendant que le romantisme a pour but de satisfaire les besoins actuels d'un peuple ; qu'il préconise une fois de plus, avec prudence, l'exemple de Shakespeare ; qu'il salue dans *Pinto* une œuvre d'avant-garde, ce n'est point l'essentiel. L'essentiel est qu'il s'attaque avec vigueur aux admirations de collège, au patriotisme aveugle qui fait d'une question littéraire une question d'amour-propre national : La Harpe d'une part, la vanité française de l'autre, voilà les coupables ; les pires erreurs naissent de nos habitudes mesquines. Ces habitudes, secouons-les ; et le rude jouteur s'écrie : « Il faut du courage pour être romantique, car il faut hasarder[1]. » Paroles de combat. On sent que le vent d'orage va souffler. Piqués au vif, les disciples groupés autour du maître s'étonnent, résistent. J'imagine que Stendhal, piqué au vif à son tour, leur répond avec verve dans cette page curieuse qu'il place l'année suivante en appendice de la *Vie de Rossini* et qu'il intitule : *Apologie de ce que mes amis appellent mes exagérations, mes enthousiasmes, mes contradictions, mes disparates, mes..., etc..., etc...* — « J'aime Racine avec passion et... il y a dans Shakespeare des morceaux qui m'ont transportée, s'écrie la marquise, dont il emprunte les traits... O permettez-moi d'aimer l'un et l'autre ! » Et elle défend sa théorie avec un accent qui trahit Stendhal : « Souffrez que je dise, que je répète que je ne juge rien, mais que je sens tout... J'aime, oui, j'aime et j'aimerai à aimer tant que je respirerai. » Digne élève de Rousseau, elle conclut, faisant allusion aux amis de Stendhal : « J'ai voulu leur

23. — Sur l'illusion nécessaire à l'art, dont Stendhal parle fort bien, cf. Chamfort, *Dissertation sur l'imitation de la nature* (*Œuvres complètes*, t. I, p. 197).

1. *Racine et Shakespeare*, p. 15, 27, 37, 43, 45, 50, 51, 52. La thèse de Stendhal est fort bien résumée dans le *Mercure du XIX^e^ siècle*, t. IX, 1825, p. 495.

prouver une fois par des raisons que ce qu'ils appellent ma folie et mes disparates n'est autre chose que la raison ou le sentiment ou la passion[1]. » Phrase curieuse en vérité, digne de Jean-Jacques; mais comment les disciples seraient-ils convaincus en entendant le maître proclamer un amour égal pour Shakespeare et pour Racine?

Dehors le scandale gronde; l'Académie française, émue, charge Auger de répondre au révolutionnaire imprudent, traître à l'art et à la patrie. Car Stendhal a mis le doigt sur la plaie : l'honneur national est en jeu, Shakespeare est un lieutenant de Wellington, Beyle un suppôt de l'Allemagne. Ainsi, la question dévie, et, si le discours que prononce Auger à l'Institut le 24 avril 1824[2] n'était qu'une charge contre le romantisme, invention allemande, contre les Bructères et contre les Sicambres[3], il ne mériterait pas attention. Mais l'académicien, plus rusé que Stendhal, fait des concessions, remarque finement que Corneille dans *le Cid*, Racine dans *Bajazet* se sont libérés de l'imitation des anciens; que, par ailleurs, leurs imitations sont des créations; qu'il existe une vérité de la forme, de la nature et du costume (autrement dit une couleur locale nécessaire), comme il existe une vérité du fond, mais que la première doit être subordonnée à la seconde; que la mythologie a vécu, que « l'Aurore est bien vieille et Flore bien fanée »; mais que l'emploi du merveilleux chrétien n'est pas sans danger. Ayant jeté du lest, il a ses coudées franches pour démontrer que le romantisme, qui prétend innover

1. *Ouvr. cité*, t. II, p. 604, 610, 611, 614 (juin 1823).

2. Un mois auparavant, les *Femmes romantiques*, pièce de Théaulon et Ramond, avaient provoqué au *Gymnase dramatique* un vacarme qui annonce celui de *Hernani*. Les réactionnaires *Débats* déplorent les « effrayans progrès » du romantisme en France (22 mars 1824. Article signé L. S.).

3. *Recueil des discours prononcés dans la séance publique annuelle de l'Institut royal de France*, le samedi 24 avril 1824. F. Didot, 1824. Discours de M. Auger, p. 5, 7, 8, 10 et 20.

en toute matière, n'innove rien, qu'il ne renverse aucune loi dramatique, n'établit aucun principe, ne réalise aucun changement, et s'imagine avoir découvert ce qu'il ne fait qu'exagérer ou corrompre. La démonstration peut se soutenir, mais Auger nie l'existence d'un romantisme contre lequel il se débat si fort. Fantôme ! dit-il. Se bat-on contre un fantôme? Déplore-t-on les malheurs que cause un genre qui n'existe pas? Auger perd la tête, déclame, invective et, instrument docile des rancunes académiques, prend une attitude hargneuse qui fait tort aux bons endroits de son discours. Ceux-là, pourtant, je ne veux pas les oublier, car je ne sais vraiment si, en 1824, les classiques seuls applaudissent les heureuses formules où l'académicien résume sa pensée : « La vérité dans les arts consiste à représenter d'abord la nature et l'homme, tels qu'ils existent en tous pays et en tout temps; et secondairement à marquer les différences accidentelles qui modifient leur extérieur suivant les contrées ou les époques. » N'est-ce pas concilier la couleur locale et l'étude morale? — « Les classiques ne veulent pas d'un idéal qui n'ait aucun fondement réel, d'un vague qui ne soit qu'un pur néant et d'un mystérieux sous lequel il n'y ait rien de caché. » Je relève ces formules parce que, un peu plus tard, Mérimée aurait pu les signer. Enfin, quand Auger recommande de « peindre la nature avec vérité, mais avec choix »..., de peindre « surtout le cœur humain, mais sans recherche et sans exagération », je reconnais le langage que Stendhal tiendra bientôt au jeune Mérimée, trop féru, à son avis, de W. Scott[1].

Stendhal riposte par le second manifeste de *Racine et Shakespeare*[2], ne sait aucun gré à Auger de ses concessions, ne discute pas ses arguments[3], s'arrête aux

1. *Discours* d'Auger, p. 11 à 20.

2. *Racine et Shakespeare*, n° II. Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut, par M. de Stendhal. Paris, A. Dupont et Roret, in-8°, 1825.

3. *Ibid.* Avertissement, p. 5.

chicanes de mots, aux attaques personnelles[1], raille l'Académie[2], élude à demi la question. Auger avait eu le mérite d'embrasser l'art dans son ensemble et d'envisager le romantisme dans ses rapports avec la nature, la vérité morale et la poésie. Stendhal répond : théâtre, comme Courier répond : style. Il se répète, tourne dans le même cercle, accuse l'Académie, la critique réactionnaire et la censure d'empêcher le romantisme de passer à la pratique[3], et quand on le met au pied du mur en lui disant : « Faites, Monsieur, faites... Ce ne sont plus des paroles..., ce sont des actions qu'il faut à votre parti », il ne sait qu'esquisser sur le papier une mirifique tragédie dont Napoléon est le héros[4]. Voilà où le bât le blesse, et blesse les romantiques. Ils ne réalisent rien.

C'est pourquoi les deux manifestes de Stendhal soulignent une tendance plus qu'ils n'annoncent une révolution. Le public reste fidèle à l'Académie, à La Harpe, aux journaux réactionnaires; classique par formation et par goût, il applaudit les écrivains poncifs, auxquels Stendhal oppose Lamartine, Fauriel, Barante[5]... Hélas! Stendhal s'évertue à convaincre la génération de l'Empire, parvenue à l'âge d'homme, et cette génération à laquelle il appartient le renie, considère avec effarement cet effronté Milanais qui parle un autre langage et rapporte d'Italie le culte des dieux inconnus. Seuls, les jeunes comprennent leur aîné; ils sont une poignée, mais, à défaut du nombre, ils ont la ferveur et l'activité[6].

1. *Discours cité*, p. 2, 3, 19.
2. *Racine et Shakespeare*, n° II, p. 1.
3. *Ibid.*, seconde partie, p. 17, 26, 28, 40, 47, 53, 65, 86, 89, 72, 91, 83, 86. La première est datée du 26 avril 1824, deux jours après le discours d'Auger. — Stendhal a déjà malmené La Harpe (*Histoire de la peinture en Italie*, t. I, p. 55-57, 264 et 269) et les Jouy, Dupaty, Arnault, Étienne... (*Ibid.*, p. 53).
4. *Ibid.*, p. 24, 49 et 100.
5. *Ibid.*, p. 77, 80 et 33.
6. Cf. Auger, *discours cité*, p. 3.

Le *Globe* fait un grand éloge de *Racine et Shakespeare*[1]; toutefois, il juge la hardiesse de Stendhal « aventureuse[2] » et force lui est de rendre justice l'année suivante à certains arguments de Cyprien Desmarais, qui prête main-forte à Auger[3]. Heureusement, Latouche arrive à la rescousse[4] et le *Globe* salue avec reconnaissance l'efficace intervention du solitaire du val d'Aulnay. Ainsi, la partie est loin d'être gagnée; le public reste aux côtés d'Auger et de Desmarais contre Stendhal et Latouche.

Chez Delécluze on approuve ces derniers. Or, quelle attitude Mérimée prend-il à l'égard des réformateurs? Il entre dans sa vingt et unième année. A cet âge, si l'on n'a pas l'heureuse excuse d'être un enthousiaste, que peut-on faire de mieux que de garder une discrète réserve? Mérimée n'y manque point; d'ailleurs, frais émoulu de la Faculté de droit, il n'a oublié ni les *Morceaux choisis* de Noël et Laplace, ni La Harpe, ni Esménard, ni Luce de Lancival. Or, brusquement, il est pris entre Auger et Stendhal; la position est équivoque, sinon dangereuse. C'est donc ici qu'il importe de le saisir. Vers qui penchera-t-il? Il n'est pas certain que l'esthétique définie par Auger lui paraisse être celle d'un barbare. Car il a beau lire Ossian et Byron, le jeune homme, par sa formation classique, imbue de littérature impériale, inclinerait volontiers vers l'Académie. Mais il est ardent, sinon combatif, il a une intelligence vaste et déliée et il est loin de désapprouver Stendhal. Peut-être cherche-t-il, comme lui, à concilier l'amour de Racine et le culte de

1. 7 avril 1825, p. 454. Article anonyme; le 9 juillet 1825 (p. 667) J.-J. Ampère fait des réserves.

2. 16 avril 1825, p. 480.

3. *Essai sur les classiques et les romantiques*, par M. Cyprien Desmarais, in-8°. Udron, 1824 (cf. le *Globe*, 16 avril 1825, p. 480; 11 juin 1825, p. 602).

4. *Les Classiques vengés*. Paris, Ladvocat et Boulland, in-8°, 1825 (cf. le *Globe*, 3 septembre 1825, p. 792).

Shakespeare ; peut-être dit-il avec son ami J.-J. Ampère : « Ne sacrifions point Shakespeare à Racine ni Racine à Shakespeare : ce sont deux puissants dieux[1]... » Telle est la tendance chez Delécluze, telle sera celle du *Globe*. Jussieu, Vitet et lui forment un petit groupe de spectateurs qui marquent les touches en souriant. Mérimée a la parole brève et prend peu de part aux discussions, « si ce n'est en lançant un mot, une réflexion ordinairement spirituels et bouffons » qu'il accompagne de « ce coup d'œil et de ce sourire ironique qui forment un contraste si frappant avec l'immobilité habituelle de ses traits[2] ». Bref, cet étudiant en droit n'est pas chicanier ni bavard ; il « rit sous cape et sans mot dire » quand Stendhal s'enthousiasme pour les *Vêpres siciliennes*[3] ; il rit franchement lorsque Stendhal prophétise[4]. En revanche, il approuve Stendhal et Courier quand les deux écrivains prennent la défense du mot propre[5]. Au fond, je crois qu'il est d'accord avec Stendhal, mais qu'il met une coquetterie à ne pas l'avouer. Il rit des excès de langage et des paradoxes, cache son approbation sous une attitude ironique, adopte les principes, s'assimile, comme Vitet, les théories nouvelles et avise au moyen de les réaliser. D'instinct, son esprit net cherche le résultat possible et concrétise l'effort *in abstracto* de Stendhal.

Aussi ne sort-il de sa réserve que pour lire. Texte en main, il est à l'aise, donne son plein, devient « l'âme des réunions pour les lectures ». « La solidité de ses connaissances, la fermeté de son esprit » en font un « véritable professeur, sous la direction duquel on lut bien et avec fruit[6] ». Le dimanche il lit le *Don Juan* de Byron,

1. *Le Globe*, 9 juillet 1825, p. 667.
2. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 227.
3. *Ibid.*, p. 233.
4. *Ibid.*, p. 236.
5. *Ibid.*, p. 240.
6. *Ibid.*, p. 222.

dont il fait grand cas : il lit bien, c'est-à-dire naturellement. Dès l'abord, il applique à la diction la théorie de Stendhal sur l'emploi du mot propre : le mot propre c'est, en la circonstance, le ton juste, le ton que lady Morgan réclame chez les acteurs du Théâtre-Français, où « tout semble conventionnel et imité[1] ». L'impression produite par Mérimée est si forte que Delécluze lui pardonne de pencher vers le romantisme, et pour que cette « vieille perruque » de Delécluze lui pardonne ce péché il faut que le jeune homme le rachète non seulement par une diction impeccable, mais par un esprit ferme qui n'oublie jamais Boileau. Sous le romantique, Delécluze devine le classique.

« Calme, aimable, gai sans être bruyant, insinuant sans insinuation ; observateur des faiblesses du monde, mais ne les trahissant jamais par ses discours : fier avec les personnes fières, mais fier avec courtoisie de manière à leur faire sentir qu'il connaissait son rang et le leur — ne disputant jamais la priorité, il ne souffrait ni ne réclamait la supériorité[2]. » De qui est-ce le portrait? De Mérimée ou de Don Juan? A quelques nuances près, on peut s'y méprendre. Car Mérimée, sur qui tant d'influences anglaises agissent depuis vingt ans, ressemble, sans qu'il y fasse effort, au héros de Byron. Le beau poème, qu'il lit à merveille, déteint sur lui. Désinvolture, vice élégant, ironie, blasphème, sarcasme..., c'est ce Byron de la seconde manière qui lui plaît, celui dont raffole Stendhal, parce qu'en lui revivent les satiriques milanais et vénitiens, Grossi et Buratti. Sa jeunesse, par certains côtés, ressemble à la jeunesse de Don Juan. Revivez cette vie nonchalante de riche ama-

1. Cf. *la France*, p. 155 ; mais, à la page 150, elle leur reproche de manquer d' « emphase »! En 1828, la *Revue française* réclamera la même réforme (n° 4, p. 92-104).

2. Byron, *Don Juan*, ch. xv, str. 15 (trad. A. Pichot, t. VI, p. 68-69).

teur que mène le héros byronien au château de Norman-Abbey; relisez la fin du treizième chant, où le poète décrit les occupations quotidiennes des hôtes du vieux monastère gothique : l'ombre de Mérimée serait-elle déplacée parmi les hôtes de lord Henry? A vingt ans, il regrette tout haut, paraît-il, « le vide que fait la civilisation moderne parmi les professions libérales en transportant... dans les œuvres écrites cet art merveilleux du récit que les Orientaux, disait-il, se sont bien gardés de proscrire. C'était un des rêves favoris de sa jeunesse d'imaginer un cercle de vrais croyants, les jambes nues et croisées, l'œil sérieux et l'oreille ouverte, au milieu desquels il se trouvait assis lui-même, entamant quelque vieux conte, brodé par son imagination d'arabesques fantastiques. Il voyait ces solennelles figures se détendre au gré de son caprice, sous un rire irrésistible, ou ces yeux noirs et expressifs s'humecter de larmes[1] ».

Peut-être ce rêve oriental, digne des *Mille et une nuits*, que Mirecourt prête complaisamment à Mérimée, fera-t-il naître plus tard le nouvelliste. En tout cas, il aide à comprendre à quel point Mérimée diffère de Stendhal, et, avant de quitter le salon de Delécluze, je voudrais indiquer combien légèrement Stendhal a marqué sur lui au point de vue, non plus de la nature morale, mais des doctrines littéraires. La plupart des critiques[2] prétendent que Mérimée doit à Stendhal le goût de la musique italienne (est-il sûr que Mérimée la comprenne?); quelques règles propres à juger la peinture et la musique (la peinture, sans doute; la musique, je ne crois décidément pas); — l'intelligence de Shakespeare en tant qu'observateur; le choix du détail précis; l'amour de la mystification dont Mérimée fera Cuvier victime avant le

1. De Mirecourt, *ouvr. cité*, p. 38-39.
2. Cf. Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 20. — P. Bourget, *Stendhal*, p. 19. — Martino, *ouvr. cité*, p. 70-71, etc.

public[1]. Ajoutons, bien que Mérimée doive peut-être ces qualités à Jacquemont plutôt qu'à Beyle, la haine de la rhétorique, la recherche du fait positif, la précision scientifique de la pensée. Voilà le bilan. En revanche — et c'est l'essentiel — Stendhal, qui est un homme du XVIIIe siècle par son ascendance familiale et par son hérédité littéraire, reproche à son ami de ne lire ni Montesquieu, ni Helvétius, ni Tracy, écrivains sans lesquels l'esprit ne saurait acquérir la logique nécessaire. Visiblement, Mérimée est rebelle à cette lecture aride. Stendhal lui reproche encore — et le reproche est plus grave — de ne rien entendre à la théorie du cœur humain ou à la peinture de ce cœur par la littérature et la musique[2]. Mais quoi! Mérimée a vingt et un ans et il n'est point un enfant prodige. D'ailleurs Stendhal juge sur les apparences et se trompe, ou plutôt est trompé par son tempérament. Loquace, il provoque l'interlocuteur, puis discute à perte de vue sur cette peinture du cœur humain sans craindre les saillies ni les paradoxes. Alors il se heurte à l'incompréhension de Mareste et de Colomb, à la réserve de Mérimée qui a horreur du bavardage. Mais réserve ne signifie pas incompréhension, comme il le croit. Telle est la meilleure preuve que les deux hommes n'ont pas la même nature, et que, s'ils sont assez intelligents pour se pénétrer, il y aura toujours entre eux Helvétius, Tracy et le *Code civil*.

1. A moins que Mérimée ne doive ce goût à son camarade du Collège Henri IV, Romieu, dont les mystifications seront légendaires sous la Restauration — ou simplement à lui-même. — Sur l'anecdote, non confirmée, du faux autographe de Robespierre, cf. de Mirecourt, *ouvr. cité*, p. 9.

2. Cf. P. Bourget : *Essais de psychologie contemporaine*. Paris, Plon, 2 vol. in-12, 1919, t. I, p. 283 et 347. — Sainte-Beuve ne relève aucun point de contact entre Stendhal et Mérimée (cf. *Causeries du Lundi*, t. IX, p. 241 et 258).

*
* *

En même temps que Mérimée complète sa formation intellectuelle chez Delécluze, il subit deux influences plus fortes que celle de Stendhal, l'influence de Shakespeare et l'influence du *Globe*.

Shakespeare bénéficie naturellement du travail intense de traductions auquel les Français se livrent entre 1820 et 1825[1]; toutefois, il est moins favorisé que Byron dont cinq traductions, en six ans, n'épuisent pas le succès. Ladvocat défigure Shakespeare, et Guizot, remettant au point la traduction de Letourneur, trahit le grand poète à peu près autant que Ducis. Stendhal qui, dès 1820, s'écriait : « C'est Shakespeare que je veux, et tout pur[2]! », Stendhal est déçu. Mais, en 1822, voici « Shakespeare tout pur ». Merle, directeur du théâtre de la Porte-Saint-Martin, engage l'impresario Penley qui, avec sa troupe anglaise, joue *Othello*. Hélas! c'est un échec : coups de sifflet, vacarme, bataille... Le *Constitutionnel* et le *Miroir* font de violentes « sorties » contre les Anglais. Penley quitte la Porte-Saint-Martin pour le théâtre de la rue Chantereine, où il joue *Richard III*, *Roméo et Juliette*, *Macbeth*, *Hamlet*. La critique anglophobe ne désarme pas plus que le public; le 19 octobre 1822, après deux mois et demi de représentations, Penley est obligé de quitter Paris : les chauvins exultent d'avoir pu venger sur lui le désastre de Waterloo! Mais Stendhal qui est, avec Mérimée, au premier rang des spectateurs, s'indigne, fait honte aux Français, exhorte

1. Sur l'influence anglaise, cf. Estève, *ouv. cité*, p. 143, n. 1. — R. de Gourmont, *Promenades littéraires*. Paris, *Mercure de France*, in-12, 1916, p. 317. — Baldensperger, *Études d'histoire littéraire*, 2e série. Paris, Hachette, in-12, 1910. — J. Jusserand, *Shakespeare en France sous l'ancien régime*. Paris, Colin, in-18, 1898. — Le livre d'A. Lacroix est médiocre.

2. *Correspondance inédite*. Lettre du 19 avril 1820.

les Anglais à prendre leur revanche[1]. Peine perdue! La bataille est compromise, et quand *Racine et Shakespeare* paraît l'année suivante il ne saurait toucher le grand public. Celui-ci est hostile; hostile l'Académie française, hostiles le *Journal des Débats*, le *Miroir* et la grande majorité des journaux réactionnaires[2]. Seuls, quelques initiés ont des convictions sincères : encore n'est-il pas certain qu'ils comprennent à fond Shakespeare. Ils exploitent son nom pour justifier leur révolte contre une tradition séculaire; ils agissent de même, les uns avec Byron, les autres avec W. Scott, les autres avec Lewis. Qu'importe, au reste! Il suffit que Mérimée soit un des rares initiés qui lisent Shakespeare dans le texte et l'admirent en connaissance de cause.

Ainsi va-t-il de Byron à Stendhal, de Stendhal à Shakespeare, tiraillé par des aspirations diverses, mais, en somme, assez peu troublé lui-même en ces années troublées et déjà ferme en selle. Il a du mérite, car la confusion est si grande qu'elle envahit journaux et revues[3]. La tâche est belle pour les historiens du romantisme de suivre pas à pas les progrès de celui-ci entre 1822 et 1825 : aucun combat décisif ne se livre, mais la lutte s'organise et les forces se groupent. Dès 1830, le jeune Sainte-Beuve a débrouillé l'écheveau en montrant les aspirations diverses qui partagent les esprits français[4].

1. Sur les acteurs anglais à Paris, cf. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, 1re partie, p. 11; 2e partie, p. 53, 89, 90 (la même mésaventure arrive à Mozart en Italie. Cf. *Vie de Rossini*, t. I, p. 33). — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 325-326. — J.-L. Borgerhoff, *le Théâtre anglais à Paris sous la Restauration*. Paris, Hachette, in-8°, s. d., p. 1, 27, etc... — La première représentation eut lieu le 31 juillet.

2. Sur cette hostilité, cf. de Carné, *Souvenirs de ma jeunesse au temps de la Restauration*. Paris, Didier, in-12, 1873, p. 51-52. — Comtesse Dash, *ouvr. cité*, t. II, p. 214-215.

3. Cf. M. des Granges, *la Presse littéraire sous la Restauration*. Paris, *Mercure de France*, in-8°, 1907.

4. *Le Globe*, 11 octobre 1830, p. 935. *Du mouvement littéraire et poétique après la Révolution de 1830*, 1er article.

Je n'entre pas dans le détail, parce que Mérimée reste en dehors de toute controverse, ignore la plupart des groupes littéraires où la politique tient autant, sinon plus de place que la littérature, et se trouve porté sans heurt vers ses fins naturelles. Va-t-il vers les classiques libéraux du *Constitutionnel* et de la *Minerve française*? Non. Va-t-il vers les romantiques, parfois ondoyants et divers, de la *Muse française*, puis de l'*Arsenal*[1]? Non. Ni les réactionnaires ni les poètes ne lui plaisent; il est déjà l'homme de la prose et des coteaux modérés.

C'est pourquoi, lorsque le *Globe* se fonde, qui cherche à maintenir l'équilibre entre les partis extrêmes, Mérimée, admirateur raisonnable de Byron et de Shakespeare, est, dès le premier jour, en communion d'idées avec le nouveau journal[2]. Il passe de plain-pied du cénacle de Delécluze à la rédaction du *Globe*, ou, plus exactement, il n'a pas la sensation de changer, parce que les rédacteurs viennent presque tous de la rue Chabanais. Le directeur, Dubois, est un jeune professeur cher à Delécluze, et ses collaborateurs, depuis J.-J. Ampère jusqu'à Vitet, nous sont connus, puisqu'ils fréquentent la maison de Viollet-le-Duc. Mérimée est donc en famille, et c'est grâce à ce groupe compact qui se serre d'abord autour de Stendhal, puis autour de Delécluze, enfin autour de Dubois, qu'il traverse sans encombre, entre 1820 et 1825, la tourmente romantique. Ce petit groupe est composé d'hommes résolus qui savent ce qu'ils veulent; l'expérience acquise leur profite. Ils n'ont pas discuté en vain chez Delécluze; et voici que,

1. Sur la timidité de la *Muse française*, cf. *V. Hugo raconté...*, t. III, p. 21. — Hugo applaudit au triomphe de la Freyschütz (*Ibid.*, p. 22). — Sur l'Arsenal, cf. M. Salomon, *Ch. Nodier et le groupe romantique*. Paris, Perrin, in-12, 1908.

2. Sur le *Globe*, cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 263-265. — Des Granges, *ouvr. cité*, p. 154. — La thèse de M. Michaut sur *Sainte-Beuve avant les Lundis* a heureusement dépassé le médiocre livre de Théodore Ziesing, *le Globe de 1824 à 1830*. Zurich, Ebell, in-8°, 1881.

en accusant les lignes, ils tempèrent leurs audaces. La profession de foi qui paraît dans le premier numéro du *Globe*, le 15 septembre 1824, est un clair manifeste de leurs tendances littéraires. Après avoir déploré l'absence de toute critique sérieuse, l'étroitesse et la vénalité de celle qui usurpe ce nom, le rédacteur anonyme s'écrie : « Le temps est venu pour une réforme qui doit tout à la fois retirer la critique du commerce et des passions politiques, ramener la justice avec l'indépendance et satisfaire à cette sérieuse curiosité de l'utile, qui travaille tous les esprits. » Il expose ensuite son triple but : puisque les peuples sont unis par des intérêts communs, « donner toutes les nouvelles étrangères, littéraires, industrielles et morales » ; puisque la France s'ignore, « à côté des mœurs parisiennes, véritable expression du siècle présent, placer le tableau des mœurs provinciales, fugitive expression d'un passé qui s'efface » ; puisque la véritable critique n'existe pas, « examiner sérieusement et en conscience toutes les productions littéraires vraiment utiles et remarquables, s'occuper du théâtre quand le théâtre produira quelque nouveauté originale, ou grave ou légère... ». Enfin, le *Globe* proclame ses doctrines littéraires, qui tiennent en deux mots assez vagues : liberté et respect du goût national. « Laissons... tenter toutes les expériences, et ne craignons de devenir Anglais ni Germains. Il y a dans notre ciel, dans notre organisation délicate et flexible, dans notre goût si juste et si vrai, assez de vertu pour nous maintenir ce que nous sommes. » Ainsi donc, libéral en politique, partisan en littérature de la liberté absolue, le *Globe* souhaite que cette liberté respecte le goût national et ne l'étouffe pas sous des imitations étrangères. Partisan de réformes urgentes, il ne les veut pas téméraires ; soucieux de la vérité morale, qu'il juge supérieure à l'exotisme, il recommande la théorie du juste milieu ; ennemi des conventions et des règles, il incline vers un cosmopolitisme

assez large; favorable à l'étude de la nature et de l'histoire, au mélange du comique et du tragique, il se montre réservé dès qu'il s'agit d'appliquer la théorie. Les jeunes hommes qui collaborent à sa rédaction, professeurs, parlementaires, journalistes, critiques..., appartiennent à l'école « doctrinaire »; et l'on a pu baptiser leur romantisme du même nom[1]. Étroitement unis, d'une science et d'une conscience à l'épreuve, ils limitent leur influence sur le public « par la raideur de leurs manières et l'intolérance de leurs jugements ». Aussi restent-ils « à l'état de coterie au lieu de constituer un parti puissant[2] ». Odilon Barrot n'a pas tort, et ce romantisme doctrinaire, qui cherche un compromis entre les idées nouvelles qu'il adopte et l'art classique qu'il n'ose rejeter ouvertement, se nuit un peu à lui-même. Le costume est romantique, l'âme ne l'est qu'à demi; les poètes diraient qu'elle ne l'est pas, car le romantisme consiste dans la représentation de ce qui est excessif.

Mais telle est bien, à quelques nuances près, la tendance de Mérimée. Celui-ci reste à la porte des grands cénacles où l'avenir s'élabore; il est l'homme des salons où l'on cause, où l'on discute, où l'on hésite devant les tentatives audacieuses. L'atmosphère du *Globe* lui est favorable; et dès les premiers mois il collaborera au périodique qui reflète le plus fidèlement ses idées. En effet, ce libéralisme en politique et en art est le sien; ces hardiesses, qui acceptent les écrivains étrangers, mais qui s'arrêtent à la limite de la raison française, sont les siennes; ce cosmopolitisme, que tempère un éclectisme raisonné, est le sien; ce besoin d'innover avec modération est le sien également. Pourquoi se contenterait-il d'approuver? Pourquoi n'écrirait-il pas? Pourquoi n'agirait-il pas? Car le voici loin d'Esménard et

1. Cf. L. Morgan, *la France en 1829 et 1830*, t. II, p. 34, 42 et 167. — Des Granges, *ouvr. cité*, p. 154.

2. O. Barrot, *Mémoires posthumes*. Paris, Charpentier, 4 vol. in-8°, 1875, t. I, p. 79.

de Luce de Lancival, dont, aux alentours de 1824, il se dépêtre tout à fait[1]! Que faut-il donc, en ces heures décisives, sinon maintenir son fleuret droit? Il n'y manque pas. « Dans la poésie, dans la musique, dans les arts du dessin, il y a une grande question et un grand partage », écrit le *Globe* le 17 septembre 1824; « le partage » c'est, d'un côté, Auger qui gronde contre le romantisme, « littérature de cannibales », l'Académie française, les survivants de la littérature impériale qui applaudissent la truculente éloquence de leur confrère; c'est, de l'autre, les rédacteurs du *Globe* et les poètes romantiques, ou semi-romantiques, qui donnent l'assaut à la scène française. Le succès est indécis, et ni *Rosemonde* et *Rachel* de J.-J. Ampère, ni la *Révolte de Saint-Domingue* de Charles de Rémusat, ni le *Cid d'Andalousie* de P. Lebrun ne réussissent à marquer un succès. Pourquoi? Parce que, parmi les romantiques, l'accord ne règne pas; les uns préconisent un fond nouveau et une forme nouvelle, les autres veulent un fond nouveau et une forme classique. Mais, enfin, les partisans du *Globe* osent passer de la théorie à la pratique; s'ils n'affrontent pas la rampe, ils bâtissent des drames sur le papier : Beyle leur a communiqué son audace verbale.

Le meilleur manifeste de combat et le plus beau succès romantique est le *Salon*, qui ouvre en septembre[2]. Le *Globe* ne cache pas sa joie. Seuls, écrit-il le 17 septembre, les tableaux qui marquent « un progrès véritable dans la couleur, le maniement du pinceau et la composition sont de cette nouvelle génération tant attaquée », c'est-à-dire de celle qui veut remplacer « le grand style » et « le grand dessin » de David par l'étude de la nature

1. M. Suarès prétend que « les écrivains les plus classiques de pensée et de style, les plus entêtés de la syntaxe ancienne sont aussi les plus complaisants aux idées nouvelles et les plus fidèles à l'esprit de la Révolution »; et il donne Mérimée comme exemple (*Essais*. Paris, *Nouvelle Revue française*, in-12, 1914, p. 115).

2. Sur ce « Salon », cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 253, et *Louis David, son cénacle et son temps*. Paris, Didier, in-8°, 1855, p. 387-389.

et de la vérité ». Nature, vérité, voilà les deux mots essentiels que le *Globe* ne se lasse point de répéter; le 26 septembre, il dresse en face des Couder et des Pujol, les hardis novateurs, de La Roche (*sic*), Sigalon, Delacroix, Scheffer, Gérard, qui triomphent, dit-il, parce qu'ils visent à la nature et à la vérité. Enfin, le 28 septembre il prend la défense de Delacroix dont les audaces le ravissent. Disciple de Dante et de Shakespeare, Delacroix « a effecté le hardi des couleurs et de la touche; il a, presque sans motifs, fait des corps verts, d'autres jaunes, d'autres rouge brun; il a opposé les carnations les plus différentes; il a dispersé la lumière de peur de la concentrer, suivant l'usage ordinaire; il a répandu sur son tableau une crudité toute volontaire[1]... ». Si Léonor Mérimée déplore de pareils excès, son fils applaudit; « des corps verts », lui aussi ne tardera pas à en offrir de beaux spécimens aux bourgeois scandalisés. Et quand les jeunes peintres romantiques, que réunit Cerclet, comparent les jambes de l'Apollon du Belvédère « à des navets ratissés[2] », il n'est pas le dernier à rire.

Mais, s'il est tout prêt à suivre l'exemple de ses amis, peut-être n'est-il pas absolument rallié à leurs idées. D'ailleurs, cette génération de 1824, dont il fait partie, est complexe, ondoyante et trompeuse. A cent ans de distance, nous trouvons commode de ranger les hommes en deux clans : c'est fausser la réalité. A maintes reprises, le *Globe* signale la confusion des idées et des cénacles[3]; et, dans une jolie page, É. Faguet a montré comment cette génération bouillonnante embrasse les types les plus divers, dont la seule énumération remplirait une dizaine de lignes. Je laisse ces catégories, parfois subtilement

1. Le *Globe* publie sur le Salon neuf articles signés Y (le second est signé V par erreur). Ces articles paraissent du 17 septembre au 6 novembre 1824. — Les citations précédentes sont tirées du 1er article, p. 7 et 8; du 2e article, p. 23; du 3e article, p. 27-28.

2. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 256.

3. Cf. 24 mars 1825. *Du romantique.* Signé O (Duvergier de Hauranne).

nuancées, qui vont des royalistes impénitents aux romantiques athées, pour ne souligner que les tendances, diverses elles aussi. Étrange société où l'on prône Chateaubriand, mais où on loue Voltaire, où l'on acclame M^me^ de Staël, mais où l'on découvre A. Chénier avec ravissement. Les uns rêvent de Werther, de Pétrarque et de Choderlos de Laclos; les autres soupirent après d'éternelles amours; d'autres veulent des réalités en ces amours. René voisine avec le chevalier de Valmont, souvent dans le même homme. « Le beau moment pour comprendre l'ancien régime, la Révolution, l'Empire français, l'Empire romain et Virgile, le XVIII^e^ siècle, l'époque de Law et les hérésies[1]! » Je doute que Mérimée comprenne à la fois tant de choses que Faguet accumule un peu légèrement. Mais, s'il contemple en souriant cette agitation, il sympathise avec ses jeunes amis dont l'enthousiasme est sincère. Sur un seul point, il se sépare d'eux : il reste fidèle au XVIII^e^ siècle et répudie toute idée monarchique, toute conception chrétienne. Son idéal est déjà une forme libre capable de traduire une pensée indépendante.

Ainsi, entre 1820 et 1825, Mérimée subit trois influences, celle de Stendhal, celle des amis de Delécluze, celle des rédacteurs du *Globe;* aucune ne l'absorbe. Ses premières œuvres, qui sont des brouillons d'écolier ou des manifestes, portent cette triple marque. Mais elles portent aussi une marque originale, une griffe qui, pour n'être pas celle d'un maître, s'impose néanmoins à l'attention par sa vigueur nerveuse et par sa tranchante audace.

1. Cf. la *Jeunesse de Sainte-Beuve*, p. 330. — Cf. L. Morgan, *la France*, t. I, p. 147 et 331.

CHAPITRE IV

PREMIERS ESSAIS

(1824-1825)

Quelles sont ces œuvres? Le canevas d'un drame, *la Bataille;* l'ébauche d'un autre drame, *Cromwell;* quatre articles sur l'Espagne. En 1824, Mérimée compose également les premières saynètes du *Théâtre de Clara Gazul* et médite la *Guzla*. Au lieu de bavarder, il se fait la main, car il sait ce qu'il veut.

Peut-être ces premiers essais sont-ils le résultat d'une collaboration étroite entre amis qui mènent le bon combat. La collaboration, pour être orale, n'en est pas moins probable. En ces années fiévreuses, ce doit être une mode ou, mieux, une nécessité. Jacquemont n'a-t-il pas mis la main au livre *De l'amour? Racine et Shakespeare* n'a-t-il pas été conçu au hasard des conversations entre fervents du romantisme? Je suppose que les *Proverbes dramatiques* de Leclercq, l'*Insurrection de Saint-Domingue*, les *Barricades* ont eu la même origine. Sans doute, Stendhal, Leclercq, Rémusat et Vitet mettent l'œuvre au point, lui donnent chacun sa marque et la signent. Mais l'apport est commun. « On apprend, dit Louis Montigny dans un curieux passage de son *Provincial à Paris...*, qu'il existe dans les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* (publiés par Ladvocat) une pièce qu'on pourrait aisément arranger; on se procure le volume..., et, sur le coin d'une table, entre deux bouteilles de bière, on règle ou l'on change la marche des scènes; on ajoute quelques mots

au dialogue ; on y met du *trait*[1]. » Voilà donc la méthode en vogue ; Mérimée ne sera pas le dernier à piller les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, et ses premiers livres ne seront que des essais où la jeunesse hardie de 1824 s'amuse à tâter le terrain et s'évertue à réaliser les théories de Manzoni et de Stendhal. Un mot suffit : c'est l'étincelle. On lance une idée, le plus adroit la développe, tous la discutent. Ainsi l'œuvre, peu à peu, à coups de remarques, d'additions, de suppressions, de retouches, s'organise et prend corps. Ainsi les quatre amis, dans une atmosphère moins troublée, composaient les *Plaideurs* au cabaret du *Mouton-Blanc*. Mais, en 1824, les œuvres collectives prennent des allures de manifestes ; aucune ne dépasse d'ailleurs le cercle où elle voit le jour. On se borne à les déclamer entre intimes ; c'est la mode des lectures publiques, ou plutôt des lectures en petit comité, comme au temps de Pline le Jeune[2]. On cherche les approbations du tête-à-tête, les critiques fécondes plutôt que les flatteries : l'encensoir n'est pas de mise avec un Stendhal. Or, Mérimée donne dans cette manie, que Maxime Du Camp a tort de qualifier de « faiblesse[3] ». Ce n'est point, en effet, chez Delécluze que sévit la « camaraderie littéraire » dont s'indignera Latouche. Mérimée aime à lire et lit bien ; et comme on l'écoute volontiers, il en profite avec intelligence.

Les œuvres qui s'élaborent ainsi restent souvent à l'état d'ébauches. Confinées dans un salon, elles manquent de portée faute de génie chez un Rémusat, faute de conviction chez un Mérimée. Il ne faut donc pas, en tant qu'œuvres, les prendre au sérieux : il n'est que d'avoir

1. Montigny, *ouvr. cité*, t. II, p. 133.

2. Cf. *Chroniques du Café de Paris*, par Léon, Guérin et Jean-Gabriel Cappot, dit Capo di Feuillide. Paris, U. Canel et A. Guyot, 2 vol. in-8°, 1833, t. II, ch. VII, p. 192.

3. *Souvenirs littéraires*. Paris, Hachette, 2 vol. in-12, 1892, t. II, p. 236.

été rhétoricien pour savoir la valeur de ces jeux. Mais les manifestes de la première heure gardent toujours le mérite d'avoir déblayé le chemin.

* * *

Le premier essai de Mérimée est sans portée[1] ; ce n'est ni un poème ni un drame, et le pis est que ce pourrait être l'un ou l'autre. Dans l'état où Mérimée l'a laissé, il apparaît comme un canevas qu'il resterait à accommoder selon sa fantaisie : « Faites-en ce que vous voudrez », semble dire l'auteur, qui rit sous cape. Admettons donc que cet essai soit un poème en prose à la manière de Byron.

Le manuscrit est signé du 29 avril 1824[2]. Il s'intitule *la Bataille*, comprend quatre feuillets in-4° écrits au recto et au verso et contient peu de ratures. Mérimée divise ce canevas en trois parties et donne un titre à chacune d'elles, comme les poètes romantiques le feront pour leurs drames : la Bataille — la Première représentation — le Mariage. Le sujet est un épisode de la guerre qui éclata en 1812 entre les États-Unis et l'Angleterre, sujet presque contemporain et tel que Mérimée les aimera. Ne s'intéresse-t-on pas davantage à des héros qui, par leurs idées et par leurs sentiments, sont ainsi plus près du spectateur? Déjà Corneille, dans l' « Épître » de *Don Sanche d'Aragon*, a montré quel parti le théâtre peut tirer « des personnes de notre condition[3] » ; déjà il

1. Je n'ai trouvé aucun renseignement sur le roman qu'il ébauche avec le marquis de Varenne à Coulommiers (cf. *lettre à Lingay*, 21 septembre 1823. — Filon, *Mérimée*, p. 21-22).

2. Cf. le texte dans Tourneux, *P. Mérimée comédienne espagnole...*, p. 2 et 3. — Cf. *Catalogue de la bibliothèque de M. Ch. Delafosse*. Paris, J. Meynial, in-8°, s. d. (1920), p. 55. — Chambon, *Lettres inédites de P. Mérimée*, p. xv, n. 1.

3. *Œuvres complètes* de Corneille. Collection des *Grands Écrivains de la France*. Paris, Hachette, in-8°, 1862, t. V, p. 406-407.

a défini et légitimé le drame que les jeunes romantiques s'efforcent de réaliser. S'il a rejeté ce drame, c'est parce que les héros n'occupent aucune place dans l'histoire. Mais l'effort de Mérimée consiste précisément à donner à son héros une réalité historique. Ce héros est un jeune capitaine de milice, Auguste Seymour, « grand, bien fait, plein de sentiments chevaleresques, passionné pour la liberté[1]... » Comme ce type romantique rappelle le héros de Byron, et voyez comme il est de son temps! Tel J.-J. Ampère, Rémusat ou Mérimée lui-même, il est possédé du démon poétique et compose une tragédie, *Guillaume Tell*, et un poème épique, *Washington*. Mais il compose, hélas! à la manière de Alonzo de Ercilla (notons l'allusion, et que Mérimée connaît déjà le poète de l'*Araucana*); sa tragédie déclamatoire et boursouflée est refusée par le directeur du théâtre de ***. Par bonheur, un événement imprévu le sauve. Son colonel est un riche marchand de sucre qui, « doué de beaucoup de prudence, se tenait autant que possible hors de la portée du canon ». Un jour, il reçoit l'ordre d'attaquer une batterie; il se résigne « en soupirant », mais les sangles de son cheval se relâchent comme par hasard, et il perd un quart d'heure à les resserrer. Cependant, le major et Seymour entraînent la colonne à l'assaut de la batterie. Après une furieuse décharge qui couche le premier rang des Américains, une lutte corps à corps s'engage. « La batterie est inondée de miliciens et les canonniers ennemis sont tués sur leurs pièces. » Seymour, renversé sur un canon, est assommé à demi. Voilà le premier acte, *la Bataille*. Il n'est pas indifférent, car la silhouette du colonel, accentuée, deviendrait originale. Ce colonel marchand de sucre, dont Mérimée souligne la couardise à trois reprises différentes, avec une ironie de pince-sans-rire, annonce

1. Toutes les citations qui suivent sont empruntées au texte publié par Tourneux, *ouvr. cité*, p. 2.

certains types du *Théâtre de Clara Gazul*. Puis on sent percer sous chaque mot la joie secrète de tourner en ridicule les « militaires » et, du même coup, les chauvins. Enfin, cet enlèvement de la redoute anglaise annonce l'enlèvement d'une autre redoute, et Mérimée, d'un trait vigoureux, indique les lignes du futur tableau.

Après ce glorieux fait d'armes, le « pauvre colonel » est couvert de honte; l'héroïque major, parce qu'il est « laid et vieux », est oublié, et « le jeune et bel » officier Seymour recueille tous les lauriers. Le directeur du théâtre, « homme sensé, pensant avec raison qu'un jeune homme qui prend des batteries fait nécessairement de bonnes tragédies », joue le *Guillaume Tell* de Seymour. L'œuvre, détestable, remporte le plus franc succès. Un tel concert de louanges hyperboliques s'élève autour du jeune homme qu' « une tête moins ébranlée que la sienne n'aurait pu tenir à si rude épreuve ». — « Pleure, Angleterre, s'écrie le *National Interviewer*, Seymour a détrôné ton Shakespeare! » Tel est le second acte.

Le troisième se déroule dans un salon; Seymour rencontre une quakeresse, Rebecca Griffith, qui a le bon goût de ne pas l'admirer. Piqué de ce dédain, il s'asseoit près d'elle, lui parle, triomphe de son indifférence, tombe amoureux d'elle, lui demande sa main. Rebecca refuse, parce qu'elle ne veut pas être « la femme d'un homme qui fait métier de tuer ses semblables ». Qu'à cela ne tienne! Seymour jette son épée dans la rivière, envoie sa démission au Congrès, et tout finit par un mariage.

Cette histoire banale est contée sur un ton qui trahit un homme peu soucieux d'être dupe, mais soucieux de faire des dupes. On ne sait d'abord si Mérimée admire ses héros ou se moque d'eux; à la seconde lecture, on sent que la moquerie l'emporte. Est-ce pour cette raison que la *Bataille*, amusement de rhétoricien, ressemble à

un pastiche de Byron? Le sujet, le style, le tour d'esprit rappellent le grand poète que Mérimée n'a pas lu en vain ; c'est du Byron de seconde main, et qui relève de *Don Juan* plus que de *Manfred*. Car Byron croit en ses héros au point de s'identifier à eux ; Mérimée, extérieur à son œuvre, contemple avec une feinte indifférence les personnages dont il tire les ficelles. Cette attitude, qui sera longtemps la sienne, caractérise son premier essai.

* * *

Mais l'effort des novateurs vise moins à fabriquer d'ingénieux pastiches qu'à mettre sérieusement en pratique les théories de Manzoni et de Stendhal. Chez Delécluze, on s'en donne à cœur joie, et les essais dramatiques courent sous le manteau. Stendhal revit sa jeunesse, alors que, rival de Molière, il composait des comédies étranges, ou, rival de l'Arioste, il composait de non moins étranges tragédies. Pauvres essais, dont il ne reste rien[1]. Mais Stendhal conserve le goût, l'illusion du théâtre. Ses rapports avec des actrices italiennes entretiennent cette ferveur. A Milan, il a suivi les efforts que tentaient les Italiens pour libérer la scène, et ni la préface du *Comte de Carmagnola*, ni la *Lettre à M. C*** sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* n'ont été des surprises pour lui. Chez Delécluze, il encourage ses amis à entreprendre la réforme du théâtre français. Lui-même, à quarante ans passés, ébauche encore des drames et son collaborateur est Mérimée : « Un jour, raconte celui-ci dans *H. B.*, nous voulûmes faire ensemble un drame. Notre héros avait commis un crime et était tourmenté de remords : « Pour se délivrer d'un remords, dit Beyle, « que faut-il faire? » Il réfléchit un instant : « Il faut fon-

1. Cf. Arbelet, *ouvr. cité*, t. I, p. 268-269 ; t. II, p. 168, 169, 170, 187. — L. Blum, *ouvr. cité*, p. 53. — E. Seillière, *le Mal romantique*... Paris, Plon, in-8°, 1908, p. 194.

« der une école d'enseignement mutuel. » Notre drame en resta là[1]. » Il fit bien. Mais autour de Stendhal les tentatives se multiplient; dès 1820, Ch. de Rémusat annonce « la révolution du théâtre[2] »; on a vu comment J.-J. Ampère amorce péniblement celle-ci[3].

*
* *

Or, un dimanche de 1824, Mérimée arrive chez « le bon Étienne », un manuscrit sous le bras : c'est un drame, un vrai drame, non plus une ébauche. Sautelet l'avait engagé à le lire; on avait pris jour. « Le jeune écrivain eut pour auditeurs, outre Ampère fils et A. Stapfer ses amis, Beyle..., Mareste, Viollet-le-Duc et Étienne[4]. » Ce drame s'intitule : *Cromwell*. Il ne fut jamais publié et le manuscrit est perdu. A peine en connaît-on le sujet; selon Stapfer, le personnage principal était un montreur de marionnettes qui faisait dialoguer les contemporains de Cromwell pour l'amusement des spectateurs assemblés autour de sa baraque[5] : ceux-ci prenaient de temps en temps la parole, blâmaient ou approuvaient. On a vu, par la lettre adressée le 9 avril 1922 à Lingay, que Mérimée met en scène Cromwell, le Roi et Ludlow, et qu'il les juge avec sévérité : aucun ne lui paraît intéressant et la « sublime tragédie », commencée avec enthousiasme, lui semble pleine d' « absurdités », de « faussetés », de « ridicule »[6]. Il est dommage,

1. *H. B.*, p. 11. Cf. A. Séché, *Stendhal*, p. 162. Ce drame eut le sort du roman ébauché avec le marquis de Varenne; premiers brouillons d'écoliers, sans doute informes.

2. Cf. E. Marsan, *ouvr. cité*, p. 133.

3. Cf. A.-M. Ampère et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, p. 188-271. — E. Biré, *ouvr. cité*, p. 12.

4. Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 223.

5. Cf. Tourneux, *l'Age du romantisme*, p. 3. — Chambon, *Mérimée et la société anglaise* (*Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1922, p. 398).

6. Lettre à Lingay, Coulommiers, 9 avril 1822. Mérimée a donc mis deux ans à parfaire son œuvre, qui, selon lui, présente deux graves défauts : longueur excessive et manque d'intérêt.

pourtant, qu'il ne reste rien de cette pièce originale, sorte de guignol pour grands enfants. Mérimée a-t-il voulu revenir aux parades du théâtre italien, aux improvisations burlesques de Gautier Garguille et de Gros-Guillaume ou, de façon plus sérieuse, aux drames du temps d'Élisabeth, voire à certains drames de Shakespeare? En tout cas, ce montreur de marionnettes, ces spectateurs qui interviennent, se mêlent au dialogue et prennent part à l'action, offrent une singularité doublement savoureuse aux contemporains de Baour-Lormian et d'Auger. Le sujet même séduit. Neuf, à vrai dire, il ne l'est pas; c'est un sujet historique, et les sujets historiques sont à la mode, particulièrement Cromwell. En 1817, Villemain publie une *Histoire de Cromwell*, dont le succès est considérable[1]. Poètes et dramaturges l'exploitent. L'imagination française est hantée par Cromwell, comme elle l'avait été un peu auparavant par Saül. Dès 1819, Balzac entreprend, avec sa fougue coutumière, de porter au théâtre l'histoire du protecteur; il « soulève, pèse ce sujet », « le plus beau de l'histoire moderne », s'y « jette à corps perdu », se « mange les ongles » à l'ouvrage. Il appelle sa sœur à la rescousse, veut du « sublime », des couleurs « ossianiques », lui envoie son plan qu'il juge « superbe ». « Il faut débuter par un chef-d'œuvre ou me tordre le cou! » s'écrie-t-il[2]. Balzac ne débuta pas par un chef-d'œuvre, car il n'était ni dramaturge ni poète, et il s'attaquait à un drame en vers. Mais, Dieu merci! il ne se « tordit pas le cou », pour la plus grande fortune du roman français. L'œuvre resta inachevée et ne fut jamais jouée. On se

1. Cf. L. Séché, *le Cénacle de Joseph Delorme*, t. I, p. 91.

2. *Correspondance* d'H. de Balzac, 1819-1850. Paris, Calmann-Lévy. 2 vol. in-12, 1876. Cf. les lettres à sa sœur, t. I, p. 6, 8, 10, 25, 27. — Cf. Le Breton, *Balzac, l'homme et l'œuvre*. Paris, Colin, in-12, 1905, p. 12-14. — Bouteron, *le Cromwell de Balzac* (*Revue des Deux Mondes*, 1er décembre 1923). — L.-J. Arrigon, *les Débuts littéraires d'H. de Balzac*. Paris, Perrin, in-12, 1924, p. 37.

contenta d'une lecture entre intimes (c'était décidément la mode) et Andrieux conseilla au jeune Balzac de faire « quoi que ce fût, hormis de la littérature[1] ». Balzac, sagement, abandonna *Cromwell* et le théâtre, mais ne suivit pas jusqu'au bout le conseil d'Andrieux. On aimerait comparer son drame à celui de Mérimée; le plan révèle une imagination puissante que n'avait pas ce dernier. Balzac veut « faire grand » et embrasse l'histoire dans sa majesté tragique; Mérimée paraît envisager les choses de façon humaine; il veut faire vrai plutôt que grand.

Nous en avons des indices; d'abord la lecture produit un effet de surprise. Curieuse est la page où Delécluze raconte cette mémorable soirée[2]. Traits fortement accusés, regard furtif et pénétrant, mouvements sobres, expression ironique de la physionomie..., tel est le lecteur et il n'en faut pas davantage pour piquer la curiosité. La voix est gutturale, le ton paraît étrange. Mérimée renonce à la diction emphatique qui sévit dans les salons et sur la scène; il ne déclame pas, il parle. C'est une révolution : on écoute avec une sorte de stupeur. Eh quoi! ce jeune homme culbute les règles? Il ne respecte pas l'usage? « N'observant donc plus que les repos strictement indiqués par la coupe des phrases, mais sans élever ni baisser jamais le ton, il lut ainsi tout son drame sans modifier ses accents, même aux endroits les plus passionnés. » Mérimée vise au naturel; il exagère et tombe dans la monotonie, le laisser aller. Ne lui souvient-il pas des pages où Lady Morgan condamne le jeu « froid et contraint » de nos acteurs (à l'exception de

1. Cf. Champfleury, *Grandes figures d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Poulet-Malassis, in-12, 1861, p. 98.

2. *Ouvr. cité*, p. 223-224. Les citations qui suivent en sont tirées. En 1832, G. Planche se contentera de dire : « Ses amis parlent d'un manuscrit de *Cromwell*, antérieur à *Clara Gazul*, mais seulement pour mémoire » (*Revue des Deux Mondes*, 1er septembre 1832, t. XIII, p. 590).

Talma), et leur manque absolu de « naturel[1] »? Ne subit-il pas l'influence des acteurs anglais dont le jeu vient d'être sifflé à la Porte-Saint-Martin? Ne subit-il pas aussi l'influence de certains acteurs espagnols, comme l'acteur Mayquez, dont il a étudié le système de diction dramatique? Que le public ne soit pas mûr pour cette petite révolution, c'est dans l'ordre. Mais les initiés eux-mêmes manifestent leur surprise devant « l'uniformité de cette longue cantilène » et « la froideur » de cette lecture.

La manière dont le sujet est traité témoigne d'un souci de la vérité non moins grand. Delécluze reconnaît « la vivacité d'un dialogue en général naturel », et, dans sa bouche, l'éloge n'est pas mince[2]. Mérimée innove, et toujours dans le sens de la liberté absolue. « Rejet complet des trois unités auxquels (*sic*) les esprits les plus avancés à cette époque n'étaient pas encore complètement faits »; complication extrême de l'action, changements de décors fréquents, mélange du comique et du tragique, voilà les réformes que Mérimée préconise, je dis préconise et non réalise, car sa pièce est injouable. Mais le *Cromwell* de Hugo le sera pareillement. Il suffit (on le croit du moins) que les principes soient posés avec netteté. Or, ils le sont. D'où viennent-ils? De Stendhal. Mérimée, dans son *Cromwell*, essaye de « réaliser » *Racine et Shakespeare*. A deux reprises, Delécluze insiste avec raison sur ce point. « Le *Cromwell* de Mérimée, dit-il, était une des premières applications de la théorie que Stendhal avait développée en 1823 dans sa brochure intitulée : *Racine et Shakespeare* ». Et il ajoute : « Avec son esprit ferme et pénétrant, M. Mérimée, sautant à pieds joints par dessus les théories fut, comme on l'a vu par la lecture de son *Cromwell* chez Étienne, le premier à faire

1. *La France*, t. II, p. 147 et 177.
2. *Ouvr. cité*, p. 223-224 et 268; les citations suivantes en sont tirées.

l'essai de la méthode de Beyle. » Quant au drame, il devait être une imitation plus ou moins heureuse de Shakespeare, de Goëthe et de Schiller. Lorsque, trois ans plus tard, Hugo traitera le même sujet avec un éclat tapageur dont se garde Mérimée, il s'appuiera, lui aussi, sur les drames de Shakespeare et appliquera les principes établis par Stendhal, mis en œuvre par Balzac et par Mérimée. En 1824, on sent donc qu'une esthétique nouvelle s'élabore. La surprise passée, on félicite Mérimée, on l'encourage à « suivre la voie » où il s'est engagé. Beyle surtout, « quoique déjà d'un âge mûr », est enthousiaste; il ne peut pas ne pas l'être, il se doit à lui-même de l'être, car c'est son œuvre qu'il contemple dans l'œuvre de Mérimée. Et les Rémusat, les Vitet, les J.-J. Ampère adoptent cette esthétique qui vient de faire ses preuves; ils méditent des *Féodalités*, des *Saint-Barthélemy*, des *Barricades*, c'est-à-dire des pièces inspirées de notre histoire nationale. Le théâtre romantique, au moment où il s'organise, semble donc ne devoir être qu'un théâtre historique, incapable de satisfaire aux exigences de la scène.

La *Bataille*, *Cromwell*, par où débute Mérimée, ne trahissent que des intentions. Les sujets, hardis et hardiment traités, sont empruntés tous deux à l'histoire de l'Angleterre et conçus dans cet esprit anglais dont l'esprit de Mérimée participe. Le premier est dominé par le souvenir de Byron, le second par celui de Shakespeare, et si la *Bataille* porte la marque de *Don Juan*, *Cromwell* cherche à introduire dans le drame français l'heureuse liberté, la fantaisie légère et le brusque mouvement du drame shakespearien, que seul un ami de Mérimée, l'auteur de *Lorenzaccio*, saura faire revivre.

*
* *

L'Angleterre ne porte pas préjudice à l'Espagne qui est à la mode[1]. Si, à mesure que les tendances s'affirment, les esprits se cantonnent chacun dans son domaine, Mérimée, éclectique dès la première heure, garde une étrange souplesse. Il aborde résolument l'Espagne dans les quatre articles du *Globe*, datés de 1824, et dans les premières pièces du *Théâtre de Clara Gazul*[2].

A la fin de l'année 1824, le *Globe* publie quatre articles sur l'art dramatique espagnol; ces articles sont datés du 13, du 16, du 23 et du 25 novembre[3]. Les deux premiers ne sont pas signés, les deux derniers sont signés de l'initiale M. Mérimée en est-il l'auteur? Sainte-Beuve, qui connaît tous les collaborateurs du *Globe*, le laisse entendre, mais ne l'affirme point[4]. En tout cas, il cite Mérimée parmi les collaborateurs du journal romantique, et il le cite immédiatement après Dubois. Théodore Ziesing, dans une médiocre étude sur *le Globe de 1824 à 1830*, ne cite pas Mérimée parmi les rédacteurs et néglige les articles sur les littératures étrangères. M. Yovanovitch avance que « ce fut probablement Mérimée à qui l'on doit ces articles », mais il s'en tient à cette « probabilité[5] ». M. G. Michaut se contente de poser un point d'interrogation[6], tandis que M. Morel-Fatio attribue ces articles, au moins le troisième, à Mérimée : lui non plus ne donne d'ailleurs aucune preuve[7].

1. A cause de la guerre de 1823 et de certains ouvrages comme ceux de Castil-Blaze, d'A. de Laborde, de Salvandy...
2. M. Fitzmaurice-Kelly est injuste envers Mérimée quand il le met sur le même pied que Dumas, Abel Hugo... (*Littérature espagnole*, trad. Davray. Paris, Colin, in-8°, 1904, p. 381).
3. T. I, p. 122, 129, 145 et 149.
4. *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 208.
5. *Ouvr. cité*, p. 195.
6. *Ouvr. cité*, p. 54, n. 2.
7. *Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1920, p. 64.

Or, il semble que Mérimée en soit l'auteur. L'hypothèse, à défaut de preuves décisives, se justifie sans trop de peine. Si les deux premiers articles sont anonymes et si les deux autres ne portent qu'une initiale, c'est l'habitude au *Globe*. De plus, Mérimée, à qui Macpherson a donné le goût des mystifications et Stendhal le goût du pseudonyme, est coutumier du fait. Pendant cinq ans, il ne signera pas ses œuvres. Il serait déjà remarquable que Mérimée ait consenti à mettre son initiale au bas des deux derniers articles.

En second lieu, les théories du *Globe* sont les siennes et il vit journellement avec les collaborateurs de Dubois qui, tous, fréquentent chez Delécluze. Pour les gens du métier et de la même chapelle, l'initiale est transparente et le ton est un précieux indice. Un Sainte-Beuve ne s'y trompait pas. Or, Sainte-Beuve affirme que Mérimée donne à Dubois sa collaboration; il ne précise point, mais parmi les articles littéraires publiés par le *Globe*, les quatre articles en question paraissent être les seuls qu'on puisse attribuer raisonnablement à l'auteur de la *Bataille*. L'initiale pourrait désigner Magnin[1]; mais le sujet traité, et la manière dont il l'est, trahissent Mérimée.

En effet — et c'est le point le plus important — les quatre articles forment une étude suivie sur l'art dramatique en Espagne et sur le théâtre espagnol moderne. Or si, à cette date, tout le monde s'occupe des littératures étrangères, Mérimée apprend à fond l'espagnol et lit dans le texte les grands écrivains, en particulier les dramaturges, dont il est question dans ces articles. Le théâtre le préoccupe au point que, depuis 1823[2], il s'efforce d'imiter Lope de Vega, Calderon et Moratin : dès le mois de septembre de l'année précédente, les deux ou

1. Il signe ordinairement C. M.
2. Cf. lettre à Lingay, 21 septembre 1823.

trois premières saynètes du *Théâtre de Clara Gazul* sont écrites. Si les articles du *Globe* ont été composés par lui, ils le furent concurremment avec elles; ils découvrent les mêmes préoccupations d'art, les mêmes soucis d'école et paraissent être la préface naturelle et logique du *Théâtre de Clara Gazul*.

Enfin, à les lire de près, on découvre entre ces articles et le *Théâtre de Clara Gazul* des points de contact : allusions à Moratin, à la Mojigata en particulier, à Calderon et à l'*Alcalde de Zalamea*, au style « culto », au jeu des acteurs, aux défauts du théâtre espagnol, etc.[1]... Ces détails sont minces, dira-t-on; peut-être, mais ils ne sont pas négligeables. Et si, en dernier lieu, on analyse les idées générales, on s'aperçoit que ces articles reflètent la pensée de Mérimée avec une telle fidélité que la présomption n'est pas loin de se changer en certitude.

En effet, les deux premiers articles, datés du 13 novembre et du 16 novembre, traitent de « l'Art dramatique » en Espagne, de l'acteur Mayquez et du poète Cienfuegos. L'auteur étudie surtout le jeu des acteurs espagnols et suit l'évolution de leur art à travers le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle. Il oppose la détestable méthode de Robles à l'excellente méthode de Mayquez. Robles, vers 1794, jouait le rôle d'Aristote « en habit brodé, en robe de soie avec une perruque bien poudrée, une épée et une canne à poignée d'or »; il n'ouvrait la bouche « qu'après avoir toussé cinq ou six fois, ou craché, ou joué avec son mouchoir, ou ses gants ou sa canne, qu'il faisait passer de sa main gauche à sa main droite[2] ». Aussi Moratin, qui essaye d'introduire un peu de naturel au théâtre, souffre-t-il de ce jeu détestable. Au début du XIX^e^ siècle, il fonde avec Estala et Castellanos une école de déclamation; elle

1. Cf. *Notice* du *Théâtre de Clara Gazu..* — Avertissement de *Inès Mendo* et la note 7 de *Inès Mendo ou le Préjugé vaincu.*

2. 1^er^ article, p. 122; les citations suivantes lui sont empruntées.

échoue à cause des difficultés que lui suscite la « junta censoria ». Heureusement, l'acteur Mayquez, « un des hommes les plus extraordinaires que la péninsule ait produits depuis longtemps », reprend la tentative de Moratin. « Révolté du système vicieux de déclamation » en vogue, il ose « parler sur la scène comme on parle dans la conversation familière ». Nouvel échec : « Accusé de froideur et de négligence », Mayquez est sifflé, hué. Alors, il part pour Paris[1].

Dans le second article, le voici chez Talma, dont il devient l'élève. Les leçons du grand tragédien, de Lafond et de Mlle Mars lui sont précieuses. Il leur emprunte avec intelligence « ce qui peut s'adapter à la scène espagnole », et s'inspire de leur art en ce qui concerne « les décorations, le service intérieur du théâtre et l'imitation exacte dans le costume ». Rentré à Madrid, il est acclamé, fêté; la mode s'en mêle, on lui sait gré d'apporter sur les rives du Manzanarès les façons du faubourg Saint-Germain. Devenu populaire, grâce à la simplicité de son jeu, il acclimate en Espagne la comédie classique. L'évolution suit le même cours dans la tragédie où règnent, à la fin du XVIIIe siècle, le même mode de déclamation, le même mépris du décor et du costume; ne rions pas, puisque, en France, Rodrigue et Pyrrhus portent perruque! Mayquez, « tragédien supérieur », réforme ce déplorable système de déclamation dramatique, et fonde ainsi « une école tout à fait nouvelle et nationale[2] ».

Ces idées sont conformes à l'esthétique théâtrale de Mérimée. Le système de diction, préconisé par Mayquez vingt ans auparavant, repris par Lady Morgan et par les acteurs anglais qui viennent d'en faire une tentative malheureuse à Paris est le système qu'il applique chez Delécluze. La lecture de son *Cromwell* en est un exemple

1. 1er article.
2. 2e article, p. 130.

éclatant; lui aussi « ose parler sur la scène comme on parle dans la conversation familière[1] ». Or, Delécluze a jugé cette lecture « assez froide », de même que les spectateurs de Madrid ont accusé Mayquez de « froideur et de négligence[2] ». Le naturel de Mayquez est devenu le naturel de Mérimée; et si, en 1824, les résistances sont moins vives qu'en 1800, la partie est pourtant loin d'être gagnée, les initiés s'étonnent, le public résiste, Mérimée passe pour un révolutionnaire.

Mais le jeu des acteurs est accessoire. La matière et la façon dont l'écrivain en dispose importent davantage. Or, quelle conception le collaborateur du *Globe* a-t-il de la tragédie et de la comédie? Le second article se termine par une analyse des quatre tragédies de Cienfuegos, poète de la fin du XVIII^e^ siècle, dont les œuvres sont d'actualité, car elles viennent d'être éditées à Madrid en 1816, à Paris en 1821[3]. Le *Globe* laisse de côté la partie lyrique, qui a le plus de valeur, et ne s'occupe que du théâtre. Les deux premières tragédies, *Idoménée* et *Pittocus* (*sic*), paraissent au critique sèches et languissantes; la troisième, *Zorayda*, lui semble meilleure : la peinture fidèle des troubles de Grenade, l'air romanesque du sujet où l'invention se mêle agréablement à l'histoire, « le charme inexprimable des détails » en font une œuvre originale[4]. Mais cette œuvre est gâtée par la faiblesse des caractères, la redondance du dialogue « surchargé de

1. 1^er^ article, p. 122.

2. Lecture « assez froide »; « froideur », il est curieux de rencontrer le même mot sous la plume de Delécluze et sous celle de Mérimée.

3. *Obras Poeticas* de Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos. Madrid, en la Imprenta Real, año de 1816, 2 vol. in-8°. — *Poesias* de Don Nicasio Alvarez de Cienfuegos. Paris, T. Barrois hijo, in-18, 1821. — Le t. I de l'édition de 1816, que Mérimée a dû avoir entre les mains, contient *Idomeneo*, tragedia (p. 235), le t. II *Zoraida*, tragedia (p. 3), *la Condesa de Castilla*, tragedia (p. 107), *Pitaco*, tragedia (p. 207). — Cienfuegos était assez connu en France parce que, banni par Murat en 1808, il y était mort en 1809. — Les noms propres sont écorchés dans le *Globe*.

4. Les citations suivantes sont empruntées à la fin du 2^e^ article, p. 130.

mots superflus », la « marche languissante du drame ». De plus, la catastrophe finale, trop prévue, « n'excite ni surprise, ni sensation violente ». Le défaut reparaît dans la *Comtesse de Castille*, dont le sujet tragique est gâté par « l'ennuyeuse lenteur du dénouement ». Et le critique, qui attache une extrême importance à la rapidité et à l'imprévu du dénouement, ajoute : « *La Comtesse de Castille* avale du poison vers le milieu du cinquième acte et ne quitte point la scène ni ne cesse de parler, jusqu'à ce qu'elle meure précisément à la fin. Il est impossible que l'attention de l'auditoire soit à l'épreuve d'une agonie si prolongée, qui est faite pour détruire l'illusion théâtrale. Nous représentons Melpomène un poignard à la main, jamais avec une fiole de laudanum. Une catastrophe, pour être imposante, doit être sanglante et rapide; le rideau doit tomber aussitôt que le coup est frappé si l'on veut prolonger l'intérêt dans l'âme du spectateur[1]. »

Le commentaire est intéressant parce qu'il trahit une fois de plus, chez le critique, le souci du naturel. Qu'il s'agisse du jeu des acteurs ou de la contexture d'une pièce, le collaborateur de Dubois s'élève contre la convention et cherche la vérité. Dans la *Comtesse de Castille* et dans *Zorayda*, il loue « le ton vraiment historique » et le choix historique du sujet. La première de ces tragédies lui plaît par « son dialogue concis et animé »; et, toujours au nom de la vraisemblance, il condamne les dénouements trop lents, les catastrophes dont les victimes traînent une longue agonie sur la scène. Songe-t-il à la *Rodogune* de Corneille et à la *Phèdre* de Racine? Juge-t-il que l'une et l'autre « bavardent trop après s'être empoisonnées »? En tout cas, lorsqu'il empoisonnera ses personnages, il les expédiera plus vite et sans discours.

1. La critique est juste, mais Mérimée donne trop d'importance à cet habile versificateur de l'école de Salamanque.

Voyez la mort foudroyante de Doña Francisca dans l'*Occasion;* voyez tous les dénouements du *Théâtre de Clara Gazul*, et comme ils sont rapides, brutaux à l'excès. On meurt vite, on ressuscite, il est vrai, aussi vite. Ainsi Mérimée croit se rapprocher de la réalité avec laquelle Corneille et Racine ont des accommodements. Car cette réalité — qui n'est pas le réalisme — ce dialogue vif, cette action empruntée à l'histoire, voilà l'idéal esthétique du jeune auteur de *Cromwell*.

Les deux derniers articles, signés M, sont datés du 23 novembre et du 16 novembre. Ils font suite aux précédents et s'intitulent : *Théâtre espagnol moderne*. Le premier traite de Comella, le second de Moratin.

Avant d'analyser les drames de Comella, le critique étudie le théâtre espagnol au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, car ce théâtre, dit-il, « a servi de modèle à tous les autres[1] ». Il souligne ce fait que Lope de Vega, Calderon et Guilhem de Castro ont « entièrement négligé les œuvres d'Aristote », que les événements abondent dans leurs pièces et que leur imagination s'y donne libre carrière. Il condamne l'emploi du style « culto », style « ridicule » auquel Cervantès n'échappe pas. Il montre comment l'influence de Voltaire et des philosophes français fut néfaste au génie espagnol parce qu'il introduisit dans la péninsule le goût de la tragédie française, solennelle et académique. Heureusement, Comella renoue la tradition castillanne, tout en la corrigeant; il ramène la durée du drame à quelques jours, proscrit le stye « culto », et supprime « le gracioso ». Mais comme le mieux est l'ennemi du bien, il tombe en de fâcheux excès : jargon sentimental, vers sentencieux, tyrans, traîtres, coups de canon, supplices inusités,... tous les moyens lui sont bons. La tragédie dégénère ainsi en mélodrame. Le

1. 3^e^ article, p. 145; les citations suivantes en sont tirées.

critique du *Globe* s'indigne avec raison, car cet excellent réformateur « se soucie fort peu d'observer les mœurs et l'histoire, bien différent en cela des anciens auteurs qui s'y sont montrés remarquablement attachés ». Rien n'est plus pauvre, en effet, au point de vue historique et humain, que *Cristoval Colon*, *Frederico II*, *re di Prussia*, ou *El Trionfi di Carlo XII*, *re di Svezia*[1]...

Or, ce retour à la tradition espagnole, ce respect que le critique exige à l'égard des mœurs et de l'histoire, ce rejet des trois unités, ce mépris de cultisme qui s'affichera dans la préface d'*Inès Mendo*, qu'est-ce donc sinon le résumé des théories dramatiques de Mérimée? Plus particulièrement, ne peut-on reconnaître celui-ci à l'éloge qu'il fait du caractère de Crespo, dans l'*Alcalde de Zalamea?* Ce caractère lui paraît être « bien au-dessus de tous ceux que Shakespeare nous a laissés[2] », et il s'en rappellera dans le *Théâtre de Clara Gazul*. Mieux encore, l'éloge du théâtre espagnol porte sa marque. « Anglais, Allemands, Français ont exploité la même mine, et je suis sûr qu'il n'existe pas à la scène une situation qu'on ne puisse retrouver dans les comédies espagnoles du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle. » Mérimée l'affirme en connaissance de cause, lui qui, à cette heure, exploite les mêmes situations. Enfin, les deux remarques qui corroborent cette thèse dénotent une tournure d'esprit qui est la sienne. « *Faust* même, ce drame qui semble si original, offre une ressemblance frappante avec *El Magico prodigioso* de Calderon; sans l'Inquisition, je crois même[3] que l'Espagnol nous aurait donné un diable un peu plus diable

1. M. Fitzmaurice-Kelly traite de « dramaturge de bas étage » (*ouvr. cité*, p. 378) ce compilateur de comédies et de drames historiques et de saynètes. Mais Comella fut populaire à l'époque des Bourbons et il exerça une certaine influence, que Mérimée exagère d'ailleurs pour les besoins de sa cause.

2. 3^e^ article, p. 145. Les citations suivantes en sont tirées.

3. Style lâché! On retrouvera semblables négligences dans la *Notice* du *Théâtre de Clara Gazul* (Clara, qui était en humeur *conteuse*, nous *conta* : — Je suis née *sous* un oranger *sur* le bord d'un chemin (p. 3).

que le triste Méphistophélès. » Une note ajoute : « Je n'ai pas besoin de citer le *Cid*, souvent gâté par Corneille. J'engage les lecteurs sans prévention à comparer la tragédie française avec la première partie de *Las Mocedades del Cid*, par Guilhem de Castro, traduite dans la vingt-quatrième livraison des *Théâtres étrangers*. » Cette critique du *Cid*, « gâté par Corneille », et du *Faust* de Goëthe, dont « le diable n'est pas assez diable », répond aux préoccupations des jeunes gens pour qui l'esthétique classique a vieilli. Ne serait-ce pas Mérimée qui aurait traduit ces préoccupations avec une liberté d'allures à laquelle il faut rendre hommage, et avec une ironie parfois irrespectueuse à l'égard des grands maîtres?

Le quatrième article est une consciencieuse analyse des comédies de Moratin. Il découle du précédent, car on sait les démêlés fâcheux qui lièrent l'implacable Moratin et le pauvre Comella. Comella, ridiculisé dans *El Café*, torturé dans son amour-propre par son rival, bridé par la censure, attire la pitié et sa misère fait presque oublier son manque de talent. Mais, au point de vue littéraire, Moratin lui est supérieur. Or, le critique du *Globe* est plus sévère pour Moratin que pour Comella : est-ce parce que celui-ci est un écrivain fidèle à la tradition castillane qu'il renoue maladroitement? Est-ce parce qu'avec Moratin la comédie espagnole s'éloigne de la tradition classique? En tout cas, il le juge avec dédain; ses comédies lui paraissent froides parce que les situations ne varient pas et que les dénouements sont prévus. Elles ne présentent, dit-il, ni « défauts bien saillants », ni « beautés hardies », et l'on regrette « les diamants bruts » de Calderon et de Lope[1]. Parfois, le comique porte à faux : ainsi, dans la *Comédie nouvelle*, « tout le comique est

— Elle *en* disparut *en* escaladant les murs (p. 4); dans la page 5, Mérimée abuse du verbe *faire*).

1. 4e article, p. 149.

dans le tableau de la misère et des espérances folles du poète et de sa famille ». — « Voilà qui est bien spirituel! s'écrie le rédacteur du *Globe*. J'avoue que je n'ai jamais trouvé ridicule un homme qui a faim. » Quelques rôles sont excellents, par exemple celui de l'écolier dans la *Mojigata;* mais la plupart, surtout ceux des valets fripons et menteurs, sont « peu vraisemblables ». Seul, le style mérite un éloge sans réserve; il est « simple et clair », ce qui est digne de remarque chez un écrivain espagnol. Et voici la conclusion, très nette : Moratin, dit le critique, est pour moi un exemple de ce qu'avec les règles classiques peut faire un homme médiocre, mais instruit. Il ajoute, non sans malice : « Moratin règne sans rivaux sur le Parnasse espagnol où nous le laisserons en paix jouir de sa gloire[1]. »

« Clara Gazul, dit Mérimée, venait de débuter avec succès au Grand-Théâtre (Teatro Mayor) de Cadiz, dans le rôle de doña Clara, de la *Mojigata*[2]. » Or, la pièce n'avait pas été traduite en français; il fallait donc savoir l'espagnol pour la connaître et en donner une analyse détaillée. Mérimée sait l'espagnol, et ce n'est sans doute pas une preuve que le quatrième article soit de lui; mais c'est une présomption nouvelle. Rencontre fortuite? Peut-être. En tout cas, si Mérimée n'est pas l'auteur de ces articles, il s'en est directement inspiré. Recherche de la vérité dans l'art et du naturel au théâtre, simplicité du dialogue et du style (ce qui est l'idéal de Mérimée plutôt que de Hugo); respect de l'histoire et des mœurs (ce qui, au XVII^e^ siècle, constituait la couleur locale, ce qui le restera pour Mérimée, et à peu près pour lui seul); haine de l'emphase (ce qui surprend encore en 1824 et ne pa-

1. Si l'article est de Mérimée, celui-ci ne tiendra pas parole, car, sensible à l'art réaliste et un peu cruel de Moratin, il l'imitera. Lui en veut-il de rompre avec la tradition nationale et d'imiter Molière?

2. *Théâtre de Clara Gazul.* Notice sur Clara Gazul, p. 4.

rait légitime qu'à Mérimée, à Jacquemont et à Stendhal) : voilà les théories littéraires, qui pourraient, à la rigueur, donner à ces quatre articles l'allure d'un manifeste.

Je leur fais une place parce que Mérimée en est, je crois, l'auteur. Ils sont trop conformes à ses idées, ils s'harmonisent trop intimement avec ses lectures et ses goûts, ils révèlent trop clairement sa manière de raisonner et d'écrire pour qu'on les néglige. Enfin, ils annoncent le *Théâtre de Clara Gazul*, ils l'expliquent et le justifient à l'avance. Très habilement, ils amorçent la réforme dramatique que va tenter le jeune homme. Car il saute aux yeux que le rédacteur du *Globe* s'occupe de réformateurs qui, en eux-mêmes, n'ont pas une extrême importance : Mayquez, réformateur de la diction théâtrale; Cienfuegos, réformateur de la tragédie; Comella, réformateur du drame et de la comédie historiques. En revanche, il blâme, à tort ou à raison, Moratin de respecter les règles classiques. On voit où le journaliste doctrinaire veut en venir et quel exemple il propose indirectement aux écrivains français. Cet exemple, Mérimée va le suivre. Que ces articles aient été composés par lui ou par un de ses amis, il importe donc peu. L'essentiel est que nous y retrouvions la pensée du jeune homme et que cette pensée, incertaine dans les premières ébauches, s'affirme pour se développer dans le *Théâtre de Clara Gazul*.

*
* *

Car le *Théâtre de Clara Gazul* sort naturellement de ces théories ingénieuses sur l'art dramatique espagnol, comme il sort, d'une façon plus générale, de l'esthétique développée dans le *Globe* par Thiers, Dubois, Duvergier de Hauranne, J.-J. Ampère et L. Vitet pendant les derniers mois de 1824 et les premiers mois de 1825. L'au-

teur des articles sur l'Espagne avait vu dans Moratin « l'exemple de ce qu'avec les règles classiques peut faire un homme médiocre, mais instruit[1] ». Mérimée ne voudrait-il pas montrer ce que peut faire avec les règles romantiques un homme de talent instruit? Quatre mois à peine après la publication des articles du *Globe*, il lit chez Delécluze *les Espagnols en Danemarck; Une femme est un diable; le Ciel et l'Enfer* et *l'Amour Africain*.

Les lectures font fureur alors. A la fin du mois de février 1824, Ch. de Rémusat avait lu chez le directeur du *Globe* un drame en cinq actes, l'*Insurrection de Saint-Domingue*. Les collaborateurs de Dubois et plusieurs habitués des réunions du dimanche chez Étienne étaient présents[2]. « Sujet grave, horrible », tableau « vrai peut-être », « peinture curieuse des mœurs », détails étincelants d'esprit, voilà ce qui frappe l'auditoire amusé. Mérimée n'assiste pas à la lecture, mais il a connaissance du drame, et ce nègre révolté, Timur, héros romantique et mélodramatique, ne serait-il pas l'ancêtre de Tamango? Delécluze, si réfractaire aux théories nouvelles, avoue que M. de Rémusat « a fait faire un grand pas à la question romantique » en essayant de « réaliser les idées de Beyle ». Au milieu de mars, Rémusat revient à la charge et lit chez Delécluze une pièce intitulée : *la Féodalité*, qui n'est ni une tragédie, ni une comédie ni une pièce d'intrigue; « mais il s'y trouve une peinture très vive et fort saisissante des mœurs, des passions et des intérêts compliqués de cette époque[3] ». Dans quatre ans, Mérimée renforcera cette peinture dans la *Jacquerie*, dont l'idée première lui vint peut-être du drame de son

1. 4e article.
2. Cf. *Correspondance et souvenirs de A.-M. Ampère et de J.-J. Ampère*, t. I, p. 352. — (Sur la date de la lecture de *Timur*, cf. Tourneux, *l'Age du romantisme*, p. 4, n. 2.) — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 268-270.
3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 268, 270, 271.

ami. Confusion des genres, retour à la tragi-comédie, sujet historique, vérité des détails, recherche de la couleur locale dans la peinture des mœurs, mélange du romanesque et de la réalité, rejet des unités, substitution de la prose aux vers, n'est-ce pas encore et toujours l'application intégrale et raisonnée de *Racine et Shakespeare*? L'effort s'accuse; dans l'auditoire, les plus enthousiastes applaudissent, les plus tièdes s'amusent, personne ne reste indifférent, pas même Delécluze qui juge « extravagantes » les doctrines de Beyle. On sent qu'une nouvelle forme d'art se précise et que, sous la pression des jeunes, la barrière craque et cède, qui sépare la pratique de la théorie. Concevoir est bien, réaliser est mieux; on réalise. Mérimée, attentif, profite du vent qui passe. Les drames de Rémusat lui paraissent pleins de suggestions précieuses. Pour l'instant, il reste fidèle à ses héros espagnols; or, ceux-ci ne prennent leur valeur historique — la seule qu'ils aient gardée — que si on les rapproche de Timur, de Jean de Montcicl[1] et du *Cid d'Andalousie*. Car tout se tient : depuis le *Pinto* de N. Lemercier jusqu'au *Cromwell* de V. Hugo, la continuité de vues et d'efforts ne se dément pas; Mérimée est solidaire de Lemercier, de Rémusat et de Lebrun.

En effet, le mardi 1er mars 1825, une grande bataille s'engage, non plus dans les salons, mais sur la scène, autour du *Cid d'Andalousie*, œuvre bâtarde comme la *Féodalité* puisqu'elle est un compromis entre les théories classiques et les théories romantiques[2]. Quelques audaces, une fable romanesque, un mélange discret de comique et de tragique, un air chevaleresque, un exotisme en demi teinte, un dialogue qui rappelle par endroits celui de

1. Héros de la *Féodalité*.

2. A.-M. et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, t. I, p. 354, 356, 358, 360. — Sainte-Beuve, *Œuvres* de P. Lebrun. Paris, Perrotin, 5 vol. in-8°, 1884, t. I, p. XXXI. — P. Lebrun, Préface du *Cid d'Andalousie*, *Ibid.*, t. I, p. 230-238.

Shakespeare, une heureuse variété dans les coupes de l'alexandrin, voilà qui choque le public et ne contente qu'à demi les novateurs[1]. En 1844, Lebrun s'est expliqué loyalement sur son échec. « La plus grande innovation de ma tragédie (il écrit tragédie, et non pas drame) était dans le style. Or, le public, en 1825, voulait du nouveau, mais il se tenait en garde contre le nouveau (la remarque est juste et la formule mérite d'être retenue) : il était défiant, exigeant, chatouilleux; on avait à compter avec ses susceptibilités, ses incertitudes, dirai-je ses préjugés? Une expression très simple lui faisait froncer le sourcil; il était sévère pour le mot propre; les mots familiers lui plaisaient difficilement; ce qui n'était pas noble ne pouvait passer qu'à grand'peine. Il y avait certains sentiments pris au vif, certains mouvements vrais, mais peu généreux, qu'il ne pouvait absolument souffrir[2]. » Le passage, dont chaque nuance est exacte, éclaire admirablement l'état d'esprit d'un public hésitant auquel Mérimée va se heurter demain. Il explique pourquoi le *Cid d'Andalousie* échoue. « Le *Cid* n'a pas complètement réussi », écrit J.-J. Ampère à M^me^ Récamier, le soir du 1^er^ mars[3]. « Le succès a été contesté », dit le *Globe*, qui « ajourne la critique comme l'éloge » et rend les acteurs, en particulier Michelot, responsables de l'échec[4]. Mais le 6 mars, Ampère annonce à M^me^ Récamier que « le *Cid* s'est relevé avec un plein succès[5] ». Le 7, le *Globe* défend avec âpreté la nouvelle œuvre contre les classiques[6], applaudit l'audace du poète, le félicite

1. Cf. Martinenche, *l'Espagne et le romantisme français*. Paris, Hachette, in-12, 1922, p. 24-100.

2. *Ouvr. cité*, p. 268.

3. *Ouvr. cité*, p. 356.

4. 3 mars 1825, p. 373 (anonyme).

5. Il écrit à Lebrun « une petite lettre de félicitations » (*ouvr. cité*, p. 358).

6. 7 mars 1825, p. 378-380.

d' « appeler les choses par leur nom », de recourir à une diction « prosaïque », et d'opposer un « style simple » aux niaises et sonores maximes de *Régulus* », aux « vapeurs du style de *Saül* et de *Cléopâtre* ». N'est-il pas scandaleux que les « Aristarques du parterre » aient poussé l'horreur du mot propre jusqu'à siffler le mot chambre[1] ? On le voit, le *Globe*, Stendhal et ses disciples devancent encore le public...

J'insiste, car, jour par jour, l'effort de Mérimée seconde celui de Lebrun ; mais Mérimée agit en sourdine. Le 13 mars, donc sept jours après la seconde représentation du *Cid d'Andalousie*, le jeune homme vient chez Delécluze prendre date pour une lecture. « Il doit revenir demain soir, écrit celui-ci, pour me lire un ouvrage dramatique fait d'après les principes communément dits romantiques. Voilà les essais qui se multiplient ; cela vaudra un peu mieux que des théories faites par des critiques qui n'ont jamais mis la main à la pâte[2]. » Delécluze souligne avec raison qu'il s'agit d'essais pratiques et que l'heure des théories est passée. Le lendemain, Mérimée lit les *Espagnols en Danemarck* et *Une femme est un diable* devant Delécluze, J.-J. Ampère et Sautelet. Cette lecture en petit comité[3] passe forcément inaperçue. Dehors le tumulte reprend ; trois jours après cette lecture, Ballanche raconte à J.-J. Ampère « les représentations orageuses » du *Cid d'Andalousie*[4]. Le public, à nouveau, se cabre. « Il paraît, dit Ballanche, que le parterre de Paris est toujours très exclusif, qu'il aime mieux se passer de tragédies nouvelles (Ballanche, comme Lebrun, évite le mot drame) plutôt que de courir les risques d'avoir du romantique » ; « toutefois, ajoute-t-il, on ne doit pas prendre cela pour un arrêt irrévocable. » Certes

1. *Ouvr. cité*, p. 378.
2. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4.
3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 272.
4. A.-M. Ampère et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, t. I, p. 360.

non! mais une cabale se forme contre le *Cid d'Andalousie* parce que la principale interprète, Mlle Duchesnois, cède la place à Mlle Mars; or, Mlle Mars substitue à la déclamation traditionnelle cette diction simple que Mérimée a préconisée quelques jours auparavant. Et une partie du public siffle la tragédienne. Mais ce même public fait triompher la *Jeanne d'Arc* de Soumet à l'Odéon. Le *Globe* s'indigne : c'est, dit-il, le patriotisme qui est la seule cause d'un pareil succès. « Une fable tout à fait invraisemblable, des événements controuvés, substitués avec audace à des faits avérés; des caractères qui ne représentent fidèlement aucun des personnages dont le nom leur est imposé; en un mot, la fausseté de notre vieille scène transportée dans l'histoire moderne : voilà ce qui, selon nous, caractérise l'ouvrage de M. Soumet. » Et le *Globe* de proclamer qu'il demande « avant tout à la tragédie d'être humaine et de suivre pour première loi la fidélité à l'histoire[1] ». Cet article, daté du 17 mars, est suivi, le 24 mars, d'un autre article, fort important, où Duvergier de Hauranne cherche à définir « le romantique ». Le « romantique » lui apparaît comme la lutte contre la routine et l'intolérance, comme la conquête de la liberté dans tous les domaines, sauf dans la langue. « Asservissement aux lois de la grammaire, dit-il, indépendance pour tout le reste, telle doit être... la double devise du parti romantique. » Il n'est donc pas encore question pour le *Globe* de mettre un bonnet rouge au vieux dictionnaire. Cette réserve faite, Duvergier de Hauranne s'écrie : « On aura beau faire, ce qu'on appelle le romantique doit triompher soit sous ce nom, soit sous un autre, parce que là seulement il y a vie, activité, mouvement en avant. » Or, si la partie est à peu près gagnée en poésie grâce à C. Delavigne et à Lamartine (on s'étonne

1. 17 mars 1825, p. 405. Signé ***. — Un « abonné » est encore plus sévère (24 mars 1825, p. 419-420).

de voir accouplés ces deux noms), si le Salon de 1825 prouve que la peinture, elle aussi, est conquise, en revanche le théâtre résiste. Duvergier s'en étonne et s'impatiente. Pourtant la voie est tracée : *Marie Stuart*, *Sylla*, *l'École des Vieillards*, *Jane Shore*, voilà l'avenir, et non *les Macchabées* ou *Clytemnestre*. Le *Mercure* du XIX^e^ siècle se rallie à la cause romantique; M. Jall, M. Étienne y déclament « contre les pompeuses tirades de nos tragédies », y recommandent « la vérité locale et historique ». Bref, « la tragédie historique et libre », « une des branches les plus importantes du romantisme », doit triompher [1].

Si Duvergier n'a pas assisté à la lecture du 14 mars, il est au courant de la tentative du jeune Mérimée. N'est-ce pas à celui-ci que s'adresse l'apostrophe. « Que nos jeunes auteurs se livrent donc sans scrupule à leur propre essor : qu'ils osent, c'est le seul moyen de briller plus d'un jour »? Et, faisant allusion sans doute aux représentations agitées du *Cid d'Andalousie*, le critique ajoute : « Des succès plus contestés peut-être d'abord, mais bien plus durables, bien plus glorieux, voilà ce qui les attend dans cette nouvelle carrière; et, sifflés peut-être à la première représentation par quelques-uns de ces douaniers de parterre toujours prêts à arrêter au passage ce qui ne se trouve pas sur leur tarif, à la dixième ils les feront pleurer et frémir eux-mêmes [2]. »

Trois jours après, le 27 mars [3], Étienne réunit ses amis; J.-J. Ampère leur lit les *Espagnols en Danemarck*

1. 24 mars 1825. Signé O; les citations précédentes sont empruntées à cet article, *Du romantique*, 1^er^ article.

2. *Art. cité*, p. 414.

3. Delécluze écrit que la seconde lecture fut « annoncée huit jours après » la première (*ouvr. cité*, p. 272); elle aurait donc eu lieu le 21 mars. M. Tourneux, s'en référant sans doute au *Journal* de Delécluze, la place le 27 mars (*ouvr. cité*, p. 4). Ce serait donc la première lecture seule, « faite en petit comité », qui aurait été rapportée à Duvergier de Hauranne (il était absent), et non pas « les lectures », comme le dit M. E. Marsan (*ouvr. cité*, p. 138, n. 2); à moins qu'il ne faille reporter la seconde lecture au 21 mars.

et le *Ciel et l'Enfer*, connus déjà de quelques-uns, et leur donne à tous la primeur de l'*Amour Africain*. L'auditoire est plus nombreux : Viollet-le-Duc, Sautelet, Paulin, A. Stapfer, Cerclet, Bertin l'aîné, T. Massé... applaudissent le jeune dramaturge[1]. Le 2 avril, L. Vitet publie dans le *Globe* un article intitulé : *De l'indépendance en matière de goût*, qui fait suite à l'article de Duvergier de Hauranne. L'attaque contre les classiques se précise; Vitet ne craint pas les allusions politiques, et il est curieux de voir comme il s'en prend au « gouvernement » et aux « Pères jésuites », qui, selon lui, retardent la réforme. Son manque de tendresse pour le *Mémorial catholique* doit réjouir l'auteur de *Une femme est un diable*. « Le goût en France attend son 14 juillet », s'écrie-t-il, et il définit le romantisme « le protestantisme dans les lettres et les arts ». Poésie des peuples du Nord opposée à celle du Midi (c'est l'essentielle distinction établie par M^me^ de Staël); imitation fidèle des choses telles qu'elles sont (ni Stendhal ni Mérimée ne disent mieux); peinture du réel, des individualités, des passions, des idées, telle est l'essence de ce « protestantisme » littéraire. Aspirations diverses? Peut-être. Mais elles ont un lien commun, « la guerre aux règles, aux règles de conventions ». Vous craignez que l'extrême liberté n'engendre « l'anarchie »? Mais le goût d'un public raffiné limitera les audaces de l'artiste. Avant tout, il faut conquérir la liberté et n'imiter personne, pas même W. Scott ou Shakespeare, car « composer d'après un modèle ou d'après une idée, c'est toujours imiter ». Ainsi vont s'affirmant, jour par jour, les principes de la nouvelle école. « Son triomphe est donc assuré, quoi qu'il arrive et quand même », a conclu superbement Vitet. Le 7 avril, un article anonyme fait l'éloge de *Racine et Shakespeare*, loue Stendhal de vouloir créer en France la tragédie nationale en prose et se

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 272. — Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4.

réjouit des coups de boutoir qu'il porte à l'Académie française. Comment l'audace de Mérimée n'en serait-elle pas accrue? Le 10 avril, on lit, en troisième lecture, les mêmes saynètes chez le saint simonien Cerclet[1]. Le 12, Mérimée s'entretient avec Delécluze du *Théâtre de Clara Gazul;* on en prépare la publication, car il convient de donner plus d'extension à une œuvre dont le succès s'affirme entre initiés. Delécluze, qui a un joli crayon, fait, d'après Mérimée, « le portrait de Clara Gazul, actrice espagnole », sous le nom de laquelle, dit-il, l'auteur veut publier son théâtre. Ce n'est pas tout. On compose une préface pour joindre à la lithographie de Clara Gazul « en mantille, le col orné d'un collier de perles ». « Cette petite supercherie, déclare Delécluze sur un ton satisfait, a assez bien réussi, et à présent le personnage de Clara Gazul a pris une réalité (l'expression est à relever) que renforcera une *Notice sur sa vie*, et la *Préface* où l'on doit parler d'elle[2] ». Qui désigne cet « on »? Mérimée? ses amis? Tout le monde sans doute, car le livre se forme ainsi, peu à peu, dans une atmosphère de sympathique collaboration[3]. Les lectures continuent et chacun dit son mot, apporte sa critique. Pour comble de faveur, Delécluze, si peu enclin aux théories nouvelles, mais déjà compromis dans l'affaire, lit chez sa mère, à Valenton, devant un auditoire de jeunes femmes, l'*Amour Africain*, et la seconde partie d'*Inès Mendo*. Voilà bien des lances rompues en l'honneur de Mérimée. Le moment est favorable, le mois de mai approche, l'œuvre mise au point va paraître, les lectures cessent. On voit avec quel art, avant l'épreuve publique, le livre a été préparé, avec quelle adresse le jeune écrivain a élargi, peu à peu, le cercle des initiés. Est-ce par mode? par dilettantisme? par amour

1. *Ouvr. cité*, p. 273.
2. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4 et n. 3.
3. Il ne faut pas oublier la collaboration de Lingay.

de la réclame? par désir d'une critique salutaire? Mérimée laisse tout supposer.

Or, quel effet ces quatre lectures produisent-elles sur les amis? Un effet de surprise. On loue, mais on s'étonne. Quelle audace! Est-ce là ce qu'on attendait d'un élève du Collège Henri IV, qui a, pour employer la vieille métaphore, sucé le lait des Muses classiques et qui, sous des maîtres sages et pondérés, a remporté d'honnêtes succès en version latine? Ces pauvres Muses, comme il les bouscule! Les *Messéniennes*, l'*École des Vieillards*..., à la bonne heure! Mais *Une femme est un diable*, quel défi! Songez-donc : Mérimée ose conduire un inquisiteur « jusqu'au blasphème et à la fornication ». Delécluze s'effare, mais il ajoute, et cet aveu est précieux : « Il y a beaucoup de naturel et de talent dans ce petit ouvrage. » « Le *Ciel et l'Enfer* lui semble une « pièce indévote » (quel crime en 1825!) et — second aveu — « fort spirituelle ». L'*Amour Africain* rallie les suffrages. « C'est ce que j'ai entendu de mieux de Mérimée, avoue Delécluze; tout l'auditoire était de cet avis[1]. » En revanche, les jeunes femmes qui entendirent la pièce à Valenton la jugèrent « inintelligible[2] »; ainsi, beaucoup plus tard, les dames de la cour ne comprendront goutte à *Lokis*. — « L'esclavage des femmes et l'amour violent que l'on ressent pour une esclave, explique Delécluze, sont des choses que des Françaises comprennent rarement ou qu'elles feindront toujours de ne pas comprendre. »

Si les femmes ne comprennent pas l'amour de Zeïn et de Nouman pour Mojana, elles versent « quelques larmes » sur la pauvre Inès Mendo[3]. Mais les hommes d'âge mûr, comme P.-L. Courier, qui n'en est pourtant pas à une audace près, et Bertin l'aîné hochent la tête avec inquié-

1. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4.
2. *Ibid.*
3. *Ibid.*, p. 4.

tude. « La facilité avec laquelle on multiplie les scènes horribles, et l'empressement que la plupart des auditeurs mettent à les accepter » leur donnent des « appréhensions pour les destinées de la littérature[1] ». Les jeunes, Rémusat en tête, applaudissent. « A cela près de (*sic*) quelques exagérations causées par l'imitation de la rudesse des mœurs espagnoles et de la singularité du système dramatique en ce pays » (ce reproche est, au fond, un compliment involontaire), tous les assistants sont frappés « de la sûreté, de la hardiesse inexorable avec laquelle un écrivain, si jeune encore, peignait déjà les maladies du cœur humain » (le mot reviendra sous la plume de Stendhal). On se prit même à le plaindre d'avoir pu dépouiller les passions du charme, des illusions qui les entourent ordinairement pour les réduire à leur triste réalité[2]. »

Donc Mérimée apparaît, dès 1824, comme un peintre réaliste du cœur humain qui ne recule ni devant les scènes hardies ni devant les tableaux horribles. Cet « amour du laid », dont gémit le brave Étienne, cette recherche de ce qui est anormal et violent effrayent chez un jeune homme de vingt et un ans. La réalité apparaît, nue, brutale dans cette étude qui s'appuie sur l'exacte peinture de la réalité ou qui, du moins, le prétend. Par surcroît, beaucoup d'esprit et de malice, une ironie tournée contre la religion, une sèche incroyance, une désinvolture parfois cynique, une affectation d'indifférence et de cruauté trahissent la nature de l'écrivain.

Aussi Mérimée a beau s'affubler d'une mantille, il ne trompe personne. D'ailleurs, son art subtil des préparations minutieuses se retourne contre lui. Est-il bon de mettre tant de gens dans le secret? Mais, à l'exemple de

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 273.
2. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 4.

Macpherson et de Stendhal[1], Mérimée s'amuse aux supercheries. Son portrait en comédienne espagnole est tiré en lithographie par Ary Scheffer; l'épreuve vient mal, et Mérimée renonce à la joindre au livre[2]. Est-ce la raison véritable, ou un prétexte? Bref, de rares exemplaires paraissent, ornés du portrait célèbre où l'on retrouve les yeux vifs, le grand nez et la bouche ironique du jeune homme. Voici mieux : la *Notice*, qu'il signe Joseph L'Estrange, raconte en détail la vie de cette prétendue comédienne : celle-ci n'est pas une héroïne de roman, c'est une femme en chair et en os, que vous avez rencontrée dans les rues de Gibraltar ou de Grenade, car elle est votre contemporaine et elle a présentement vingt-cinq ans. Comment ne la croiriez-vous pas puisqu'elle vous dit son histoire sur le ton le plus naturel? Elle est née, un peu romanesquement peut-être, « sous un oranger », et elle a imprimé ses œuvres complètes en 1822. Tout vous la rend actuelle, présente et vraiment espagnole. Bonne aventure, guitare, chanson de bohémienne, sérénade, mandoline, portes verrouillées, fenêtres grillées, billets doux, couvent, Inquisiteur..., cela ne vous suffit pas? Eh bien! l'histoire contemporaine rendra la comédienne plus actuelle encore : l'insurrection des troupes cantonnées dans l'île de Léon le 5 janvier 1820, les constitutionnels de Cadix, le massacre du 10 mars, les « leales » de Fernando Sétimo, les « serviles », les officiers du corps de Quiroga et du bataillon d'Amérique..., qui n'a présents à la mémoire ces événements

1. Tous les critiques ont souligné le goût de Mérimée pour la mystification.

2. Sur les vicissitudes de ce portrait devenu fort rare, cf. Vicaire, *Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle*, t. V, col. 701. — Tourneux, *P. Mérimée, ses portraits...*, p. 20-22. — Mérimée pousse la mystification jusqu'à donner à son livre un faux titre portant : *Collection des théâtres étrangers*. On sait que la collection lancée par Ladvocat est en pleine vogue.

vieux de quatre années à peine? Clara Gazul les a vécus, comme vous et moi, semble dire Mérimée. L'histoire sert ainsi à donner une réalité au personnage. Ce n'est donc plus une simple mystification; dans son désir de « faire vrai », Mérimée crée une atmosphère historique, et le mélange est habile de la fiction et de la réalité. Corneille ne procède pas autrement lorsque, disciple rusé d'Aristote, il subordonne l'histoire à « ses inventions ». Sans doute, il recule devant l'histoire contemporaine; mais voilà l'originalité de Mérimée et de l'école romantique. On taille à vif dans le présent, on met en scène les vivants aussi bien que les morts, on anime à côté d'eux des types fictifs... Pourquoi? Nous le verrons. En attendant, qui donc aurait la patience ou l'adresse de débrouiller pareil écheveau?

Le livre est prêt, truqué à merveille; les maîtres en l'art de mystifier peuvent être fiers de leur élève. Le samedi 21 mai 1825, le *Globe* publie sous la rubrique *Variétés* l'annonce suivante : « On parle beaucoup dans les salons et dans le monde littéraire d'un recueil de comédies qui doit paraître la semaine prochaine, chez le libraire Sautelet, place de la Bourse, sous le titre de : « *Théâtre de Clara Gazul, comédienne espagnole* » : « C'est, dit-on, l'ouvrage d'une actrice que bien peu de gens ont vue au théâtre de Madrid et dont le traducteur inconnu pourrait bien être le véritable auteur. » Petite malice voulue, suggérée peut-être; le *Globe* n'a pas grand mal — et pour cause — à découvrir le bout de l'oreille. Il ajoute : « Les fragments que nous connaissons nous font vivement désirer de juger de l'ensemble; on cite surtout les *Espagnols en Fionie* (*sic*) : c'est la peinture hardie d'un événement contemporain. Le libraire Sautelet ne pouvait mieux débuter que par cette publication qui, nous l'espérons, dans l'intérêt de l'art et de la liberté dramatique sera heureuse : nous en rendrons compte

aussitôt qu'elle aura paru. » Dans le même numéro, sous la rubrique *Théâtre*, le *Globe* signale le succès des *Bénéficiaires*, pièce de Théaulon et Étienne qui, aux « Variétés », triomphe « sans les règles » ; et il souligne que « la représentation a été véritablement au bénéfice des romantiques ». « L'unité de lieu, telles (*sic*) que l'ont faite les imitateurs serviles, est quatre fois violée, dit-il avec joie. Oui, violée quatre fois ! et le public, loin de le trouver mauvais, n'en a pas même paru étonné. » Vraiment ce public qui, le 17 mars, menait un beau vacarme au *Cid d'Andalousie* est en voie de conversion. Et le *Globe* conclut : « Encore une preuve que le système de nos voisins (les Anglais) n'est pas aussi absurde que l'Académie voudrait nous le faire croire. » Il était indispensable de montrer que le *Théâtre de Clara Gazul* a été composé au milieu des orages que provoquait la pièce de Lebrun (c'est le destin du Cid de provoquer des orages, en 1825 comme en 1636) et il est intéressant de rapprocher la date de sa publication du succès des *Bénéficiaires* : le livre paraît à l'heure où le public est gagné — ou presque. J.-J. Ampère, expliquant dans le *National* du 23 octobre 1830 le succès de son ami, écrira : « Bien des niaiseries littéraires étaient encore en vigueur (en 1825) ; en ce temps-là, on croyait que le *Tyran domestique* et la *Fille d'honneur* étaient de la comédie. » Nul doute que Mérimée ne veuille, avec une irrespectueuse insolence, démontrer le contraire.

CHAPITRE V

L'ESPAGNE

LE

THÉATRE DE CLARA GAZUL, COMÉDIENNE ESPAGNOLE, 1825

L'ÉTUDE SUR CERVANTÈS, 1826

Sautelet lance le livre dans les derniers jours de mai[1], en pleine déroute classique, alors que les tragédies s'écroulent et que Lebrun, Rémusat, Ampère, aidés par les vaudevillistes, poussent de l'avant. Si l'on en croit Mérimée et ses amis, la mystification réussit à merveille. J'en doute ; d'abord, les rédacteurs du *Globe*, rusés complices, connaissent l'état civil de la comédienne et le livre n'est pour eux qu'une farce de carabin. Delécluze et ses hôtes ont costumé, eux aussi, Margot avant le bal. Puis, après les allusions que Mérimée s'est permises, peut-être à dessein[2] ; après les sous-entendus que le *Globe* a glissés dans son annonce du 21 mai, l'éveil est

1. Annoncé le 4 juin sous le n° 3077 par la *Bibliographie de la France*. — Sur le titre et le faux titre, cf. *Catalogue de la vente Ch. Delafosse* (Paris, J. Meynial, in-8°, s. d. (1920), p. 40-41). Sur l'édition originale et les éditions suivantes, cf. Vicaire, *Manuel...*, t. V, col. 701. Clément de Ris fait paraître l'ouvrage en 1828 (*Portraits à la plume*. Paris, Didier, in-12, 1853, p. 103) et M. G. Grappe en 1830 (*ouvr. cité*, p. 262).

2. Il parle ouvertement de Clara Gazul à Lingay (lettre du 21 septembre 1823) et à A. Stapfer (lettre du 6 mai 1825). Cf. H. Moulin, *Bulletin du Bibliophile*, 1883, t. I, p. 466 : anecdote de Léonor Mérimée. — Sautelet, les rédacteurs du *Globe* et les hôtes de Delécluze sont au courant de bonne heure.

donné. En juin, les journaux les moins avertis donnent d'inquiétantes précisions[1]. Seuls les bourgeois et les « épiciers » qui se confinent dans l'arrière-boutique des gazettes réactionnaires en se refusant à lire le *Globe* tombent dans le piège, et les initiés d'applaudir! Le *Journal des Débats* remercie gravement « M. de l'Estrange » du service qu'il rend aux Français « en traduisant ce théâtre, et surtout en le traduisant avec beaucoup d'élégance et de précision[2] ». C'est un son isolé. Les articles qui paraissent dans le *Globe* le 4 juin et le 18 juin dissipent toute équivoque. Le 13 juin, Mareste recommande à X. de Maistre cette « prétendue traduction de l'espagnol » et déclare : « C'est l'œuvre du jeune Mérimée[3]. » L'amusante supercherie que Mirecourt appelle *sournoise*[4] — gros mot pour une « pochade! » — a duré quinze jours au plus.

Limité, mais vif est son succès, si vif que les éloges hyperboliques dont un V. Cousin ou un Jouy accablent Mérimée peuvent faire craindre à celui-ci qu'on lui rende la monnaie de sa mystification[5]. Un Espagnol s'en mêle, et c'est le comble[6]. Mais les journaux lui sont favorables. Si J.-J. Ampère, dont l'amitié fraternelle craint d'être partiale, publie un article assez tiède[7], il se rend aux protestations d'un « abonné » que tant de froideur calculée indigne[8] et, dans un second article, fait

1. *Pandore*, 7 juin 1825, p. 2. — *Mercure du XIX^e siècle*, t. IX, p. 494. — *Revue Encyclopédique*, juin 1825, p. 371 (*Signé :* Loève Veimars).

2. 4 juillet 1825, p. 3. Signé R.

3. E. Marsan, *ouvr. cité*, p. 136.

4. *Ouvr. cité*, p. 20.

5. Planche parle d' « approbation silencieuse et d'indifférence parfaite » (*art. cité*, p. 578). Cf. Yovanovitch, *la Guzla de P. Mérimée...*, p. 198. — Tourneux, *art. cité*, p. 5 et 6. — Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 5.

6. Mêmes références. — Cf. le *National*, 23 octobre 1830, article de J.-J. Ampère.

7. 4 juin 1825. Signé J.-J. A.

8. 18 juin 1825. Signé : *Un abonné.*

amende honorable[1]. Mareste est séduit, le *Mercure du XIX^e siècle*[2], la *Pandore* sont pleins d'indulgence pour une œuvre qui « sert la poétique » nouvelle[3]. Après le succès mondain, voici donc le succès de presse, limité, il est vrai, à la presse libérale. Le livre gagne l'étranger, peut-être même la Russie[4]; il est traduit en Angleterre[5], Gœthe l'apprécie[6] et le *Globe* se réjouit de « ce succès universel[7] ».

Que louent donc les journaux? D'abord la mise en œuvre des principes nouveaux et, par là même, l'originalité du livre. « Génie indépendant et original », ainsi le *Globe* qualifie Mérimée; dans son enthousiasme, il voit en lui le champion qui déboulonne Racine, Laharpe et leurs imitateurs et ôte leur « dernière arme » aux classiques[8]. C'est aller vite en besogne... Plus pondéré, Mareste considère le livre comme « un premier essai romantique[9] ». Le *Journal des Débats* retrouve en lui les qualités de Lope et de Calderon[10], la *Réunion*, sévère pourtant, « quelques étincelles du feu sauvage qui embrasoit Shakespeare[11] ». Loève Veimars, dans la *Revue*

1. 9 juillet 1825. Note de l'article intitulé : *Essais sur la littérature romantique.*

2. T. IX, p. 494. Signé A.

3. *La Pandore*, 7 juin 1825, p. 2 (anonyme).

4. Lettre de Mareste à X. de Maistre (Tourneux, *l'Age du romantisme*, p. 6).

5. Cf. Tourneux, *Ibid*, p. 6.

6. A.-M. et J.-J. Ampère, *ouvr. cité*, t. I, p. 442, 445; 440; 449 (sur Gœthe).

7. 9 juillet 1825 (en note).

8. Cf. 18 juillet 1825, p. 620; 9 juillet 1825 (note); 11 juin 1825. C'est une réponse au *Journal du Commerce* qui, le 1^er novembre 1821, traitait « le romantique » de « maladie comme le somnambulisme ou l'épilepsie » et disait : « Un romantique est un homme dont l'esprit commence à s'aliéner. » — Dans le *Globe* du 11 juin 1825 (p. 602), Duvergier de Hauranne avait affirmé, lui aussi, que Mérimée venait d'arracher leur « dernière arme » aux classiques.

9. Cf. Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 4, note 4.

10. 4 juillet 1825, p. 3. Signé R.

11. 14 juillet 1827, p. 2.

Encyclopédique, évoque également Shakespeare et les vieilles ballades espagnoles[1]. Quant au *Mercure de France*, qui voit grand, il affirme que Mérimée vient de donner la vie à la tragédie « réelle », opposée à la tragédie « idéale », et de renouveler ainsi l'art dramatique en France[2]. Enfin, la *Pandore*, ralliée aux principes classiques et hostile aux jeunes auteurs, signale les mérites d'une œuvre qui prolonge la *Collection des Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*[3]. Ainsi pour les revues, même réactionnaires, le *Théâtre de Clara Gazul* marque un progrès décisif dans notre art dramatique ; cependant, J.-J. Ampère, dans le *Globe* du 9 juillet, fait remarquer que Mérimée n'a pas écrit son livre « pour prouver une thèse » ; je le croirais.

Quand les critiques examinent la valeur de l'œuvre, ils louent unanimement « le naturel et la vérité » dont l'écrivain ne se départit jamais ; les mots *simple*, *facile*, *vérité*, *vrai*, *traits de vérité*, *vérité passionnée*, *naturel*... reviennent à chaque ligne. Le *Globe* compare le *Théâtre de Clara Gazul* à *Turcaret* et à *Pinto*. « Quel feu ! quelle vie ! quelle mobilité de sentiments ! », s'écrie-t-il[4]. La *Pandore* goûte « la profonde connaissance du cœur humain » dont Mérimée fait preuve[5], le *Mercure du XIX^e^ siècle* se félicite que rien, chez lui, ne « sente le métier[6] », etc. Bref, vérité dans le drame, vérité dans la peinture des mœurs, des caractères, des passions, voilà ce qui séduit. Par ailleurs, on ne dissimule pas les défauts du livre. Le *Journal des Débats* « regrette le manque de développements, la multiplicité des incidents et la brusquerie des

1. Juin 1825, t. XXVI, p. 871.
2. *Art. cité*, p. 495.
3. *Art. cité*, p. 2.
4. 18 juin 1825, p. 620. — Cf. 4 juin 1825, p. 591 ; 18 juin 1825, p. 619. — Cf. la *Revue Encyclopédique*, juin 1825, p. 872.
5. *Art. cité*, p. 2.
6. *Art. cité*, p. 496 et 499. — Cf. la *Pandore* du 12 juillet 1827.

dénouements ». Il est vrai qu'il ajoute : « Ces défauts... sont communs à tout le théâtre espagnol[1] », et c'est un hommage indirect rendu à l'habileté du mystificateur. J.-J. Ampère reproche à son ami de ne reculer « devant aucun objet d'imitation » et de tomber ainsi dans la vulgarité et dans la laideur[2]. Il soulève ainsi la grave question d'esthétique que débattra Hugo dans la préface de *Cromwell*. Mais alors Ampère manque de logique quand il fait grief à son ami d'employer un coloris qui n'est ni assez « riche », ni assez « animé »; il est plus fondé à lui reprocher, comme le *Journal des Débats*, son « allure trop brusque et trop hâtée », et il juge que Mérimée a tort de mettre « trop peu du sien » dans son œuvre[3]. Enfin, le *Mercure du XIX^e^ siècle* se plaint, lui aussi, de l' « économie » des développements[4]. Impersonnalité, sécheresse, brusquerie, excessive liberté, insuffisance du coloris, tels sont les défauts qui frappent les critiques.

En revanche, ils admirent le mélange d'un romantisme hardi et d'un réalisme discret. Réalisme? N'est-ce pas plutôt la peinture de ce que Mérimée pense être la réalité? Et faut-il en conclure qu'en 1825 vérité et romantisme sont synonymes? On accouple les deux mots parce que les deux choses paraissent se confondre, et l'on voit, dès l'abord, que le réalisme se détachera plus tard du romantisme comme un fruit mûr. Le romantisme n'est-il pas, pour ces jeunes gens enthousiastes, « la vérité passionnée » dont parle le *Globe*[5]. Cette vérité leur ferme les yeux sur les excès et les invraisemblances parce qu'elle

1. *Art. cité*, p. 3.
2. *Le Globe*, 4 juin 1825, p. 591.
3. *Ibid.*, p. 591. — Cf. *Mercure du XIX^e^ siècle*, p. 496.
4. *Art. cité*, p. 496. — Il reproche également à Mérimée de « voir en laid », mais il lui sait gré de ne pas peindre le vice, « comme certains auteurs moraux, sous des formes agréables ».
5. 18 juin 1825, p. 620.

jaillit du fond de l'âme; oui, « vérité passionnée » dont le froid Mérimée se trouve être l'interprète de la première heure. On s'en apercevra mieux lorsque, deux ans plus tard, l'*Amour Africain* sera joué au *Théâtre des Nouveautés;* il apparaîtra que, grâce à l'énergie des passions dépeintes, à l'allure précipitée du drame, à l'exotisme des personnages, à la recherche d'une vérité brutale, à l'emploi d'une prose familière, la comédie romantique a trouvé son expression : du moins, les critiques le proclament[1], et, s'il entre dans leur enthousiasme une part d'illusion, ils n'ont pas tort absolument. Le *Théâtre de Clara Gazul* est le modèle du théâtre réaliste que réclame le cénacle romantique stendhalien. Il connaît le succès parce qu'il est à la fois une œuvre d'actualité qui répond aux aspirations littéraires et politiques de la jeune école et une œuvre de vérité humaine qui semble ramener au théâtre le naturel et la vie.

*
* *

C'est une œuvre d'actualité pour trois raisons : l'auteur s'efforce de mettre en pratique les théories du romantisme naissant; il s'inspire de l'histoire; il plonge le lecteur en plein exotisme.

Avec quelle audace Mérimée n'applique-t-il pas les principes nouveaux! L'innocente manie de la mystification et l'emploi des épigraphes vulgarisé par Byron, par Nodier et par Simonde de Sismondi révèlent déjà un art qui s'éloigne de l'art classique. Mais le point capital est le rejet des unités. Dans le *Cid d'Andalousie*, le timide Lebrun les respecte. Mérimée les bouscule. « Messieurs les romantiques ont des voitures si commodes »! s'écrie-t-il mi-sérieux, mi-railleur. —

1. *Globe*, 25 avril 1829 (article sur la *Chronique du temps de Charles IX*, par Ch. Magnin). — Stendhal, *Correspondance*, t. I, p. 508. — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 273-274.

« Qu'est-ce que cela vous fait, dit le capitaine au poète, qu'il y ait de l'unité ou qu'il n'y en ait pas? » Et Clara d'ajouter : « Je ne vais pas m'informer, pour juger d'une pièce, si l'événement se passe dans vingt-quatre heures, si les personnages viennent tous dans le même lieu...[1]. » La leste fille badine : tout de même voilà, dès le *Prologue*, l'unité de temps et l'unité de lieu par terre; et précisément parce que Mérimée affiche une souriante désinvolture, la petite révolution s'opère sans qu'on y prenne garde. L'action des *Espagnols en Danemarck* dure plus de vingt-quatre heures, celle de *Inès Mendo* remplit plusieurs semaines, tandis que celle d'*Une femme est un diable* dure une heure, celle de l'*Amour Africain* et celle du *Ciel et l'Enfer* à peine davantage. Le lieu change sans cesse; la première journée des *Espagnols en Danemarck* nous transporte dans le cabinet du Résident (scène 1), puis dans un salon de l'hôtel des Trois-Couronnes (scène 2). La seconde journée comprend quatre scènes : la première se déroule à l'hôtel, la deuxième au bord de la mer, la troisième chez M^me^ de Coulanges, la quatrième dans la chambre à coucher de don Juan Diaz. *Inès Mendo, ou le Triomphe du Préjugé*, porte cette indication : « La scène est dans le château de Mendoza en Estramadure, puis à Elvas, et enfin à Badajoz. » Ainsi, remarque le *Mercure du XIX^e^ siècle*, Mérimée supprime les scènes de liaison, va jusqu'au bout d'une situation et « change de lieu dès que l'action l'exige, montrant ainsi au spectateur ce que les classiques lui raconteraient[2] ».

Quant à l'unité d'action, Mérimée la traite avec la

1. Prologue des *Espagnols en Danemarck* (p. 10-11, éd. Calmann-Lévy). — Mérimée attaque l'unité de lieu p. 10, 13, 22, 32, 41, 46, 48, 51, 57, 67, 68 (onze changements de scène dans les *Espagnols en Danemarck*), 75, 84, 90, 102, 109, 111, 117, 121, 124, 136, 143, 145, 152, 154-155, 157, 160, 172. Je laisse de côté dans ce chapitre *le Carrosse du Saint-Sacrement* et *l'Occasion* qui paraîtront plus tard (cf. ch. XI).

2. *Art. cité*, p. 496. Le *Mercure* approuve ce sautillement perpétuel qui ne lui paraît pas nuire à l'unité de l'action.

même désinvolture. L'intérêt se disperse parce que les scènes s'emboîtent au hasard et que le personnage central manque[1]. G. Planche a raison de critiquer « les scènes qui ne sont pas amenées » et « les transitions qui ne sont pas ménagées[2] ». Rien de plus décousu, par exemple, que la seconde journée des *Espagnols en Danemarck*, où le lecteur ne retrouve plus le fil de l'intrigue. Est-ce impuissance à composer? Peut-être; mais je crois que Mérimée, appliquant un système, le pousse à l'extrême : très habilement, il s'autorisera de Cervantès, qui « viole les unités », de Lope, qui « ne respecte pas les règles[3] ».

Il prétend, en effet, revenir à la technique de l'ancienne comédie espagnole. « L'auteur, écrit-il dans l'*Avertissement* de *Inès Mendo*, l'auteur qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols n'a nullement cherché à éviter leurs défauts ordinaires, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc... » Certes, on ne peut dire qu'il a échoué, et, puisqu'il veut donner le change, il a raison d'imiter les *verrues* de son modèle; je lui reprocherai même tout à l'heure de ne pas le faire d'assez près. Mais, en principe, il a raison contre J.-J. Ampère ou le *Mercure de France*, qui lui reprochent son allure brusquée. Après avoir invoqué l'usage espagnol pour justifier la suppression des unités, il s'en prend à la distinction des genres. Distinguer les genres, à quoi bon? La vie sépare-t-elle le rire des larmes, le malheur de la joie? Il n'existe donc plus de comédie proprement dite, ni de tragédie. « Mesdames et Messieurs, dit Mojana, c'est ainsi que finit l'*Amour Africain*, comédie ou, si vous voulez, tragédie, comme l'on dit maintenant. » Or, si l'*Amour Africain* et toutes les pièces du

1. Mérimée le déplorait dans son *Cromwell*. — Sur les coups de théâtre, cf. p. 53, 114, 121, 153, 156, 170, 172, 174.
2. *Art. cité*, p. 581-582.
3. *Portraits historiques...*, p. 21. — *Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1877, p. 752.

Théâtre de Clara Gazul peuvent s'appeler tragédie ou comédie « au gré du lecteur », c'est parce qu'elles ne sont ni l'une ni l'autre. Ce sont des drames, au sens étymologique et au sens romantique du mot, et la *Pandore* insiste avec raison sur ce point. L'auteur appelle ses pièces comédies, dit-elle ; nous leur donnerons plutôt « le nom de drames, car on y rencontre des situations trop fortes et trop pathétiques pour qu'elles puissent être du domaine de Thalie, des scènes trop comiques et des mots trop plaisants pour la sévère dignité de Melpomène[1] ». Donc, à la distinction des genres succède la confusion des genres.

Pour achever la révolution dans la technique théâtrale, Mérimée change les décors. A vrai dire, il a été devancé par Lebrun, par Hugo et par Pixérécourt, dont le *Cid d'Andalousie*, *Iñez de Castro* et les mélodrames ont marqué un progrès dans l'art de la mise en scène. Celle-ci devient pittoresque : tantôt Mérimée nous conduit au bord de la mer, tantôt sur une place d'armes où soldats espagnols et filles de Nyborg dansent un fandango au son d'une musique militaire, tantôt dans une salle de l'Inquisition à Grenade[2]. Ce dernier décor, que Mérimée emprunte, non pas aux Espagnols, mais au *Moine* de Lewis, n'a-t-il pas déjà une belle couleur romantique? « A droite, trois sièges (celui du milieu plus élevé) sur une estrade tendue de noir. Dans le fond, on aperçoit très confusément quelques instruments de torture. Au bas de l'estrade est une table avec une chaise pour le greffier. » Le théâtre n'est éclairé que faiblement. Cette demi-obscurité, ces instruments de torture, cette estrade tendue de noir créent l'atmosphère du drame[3]. Mérimée nous

1. *Art. cité*, p. 2. — Mais Mérimée donne au mot *comédie* son sens espagnol.

2. P. 67, 75.

3. Cette mise en scène rappelle celle de *Iñez de Castro* (cf. *V. Hugo*

transporte ensuite dans un kiosque, à Cordoue, au fond des jardins d'Hadji Nouman, puis dans la prison de Monclar, puis devant un échafaud[1]... Mais ce n'est pas à Mérimée que nous devons les somptueuses mises en scène de *Ruy Blas* ou de *Marion Delorme*, puisque Hugo, dès 1817, a usé de cette ressource théâtrale ; tout au plus a-t-il converti, autant qu'ils pouvaient l'être, les classiques entêtés comme Soumet, dont le *Secret de la Confession* et *Une fête sous Néron* marquent un progrès dans ce sens. Art de la mise en scène, confusion des genres, rejet des trois unités, voilà donc réalisée une partie de l'idéal nouveau. Mérimée veut davantage ; il met sa coquetterie à faire un pastiche et s'efforce, après avoir scrupuleusement appliqué des principes généraux, d'imiter, avec non moins de scrupules, les modèles espagnols.

Tantôt il affuble ses pièces d'un prologue comme ceux qui précèdent les « autos sacramentales » ; tantôt il les intitule comédie, « *comedia*, mot employé par les anciens poètes espagnols pour exprimer, dit-il, tout ouvrage dramatique, ou bouffon, ou sérieux[2] » ; tantôt, imitant Ramon de la Cruz, il leur donne la forme d'une saynète[3] ; tantôt il les allonge et les divise en *journées*, à la manière de Lope et de Calderon[4]. A vrai dire, ce mot *journée* est un « terme déjà ancien » auquel les classiques espagnols ont substitué depuis longtemps la

raconté..., t. II, p. 23, acte II, et tous les autres décors), mais elle est plus sobre.

1. P. 90, 117, 121.

2. P. 88.

3. Th. Gautier (*Voyage en Espagne*. Paris, Charpentier, in-12, 1875, p. 285) et A. Dumas (*Impressions de voyage. De Paris à Cadix*. Paris, Garnier, 5 vol. in-8°, 1847, t. III, p. 38) souligneront la valeur des saynètes.

4. Cette division en journées suscita la méfiance et, en général, la reproduction de la vieille formule dramatique espagnole sembla « un essai sérieux de mystification savante » (*le National*, 23 octobre 1830. Article de J.-J. Ampère).

dénomination d'acte. Mérimée marque donc son intention d'imiter la comédie ancienne, celle du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle; et il ajoute, s'appuyant sur *El Alcalde de Zalaméa*, et sur *Dar tiempo al tiempo :* « Au reste, journée n'indique pas ici (dans *Inès Mendo*), comme on le voit, le temps qui s'écoule entre le lever et le coucher du soleil[1]. » Cette entorse donnée à l'unité de temps, Mérimée est heureux de la justifier par l'exemple des Espagnols. Voilà donc la charpente du drame. Quant à sa structure intérieure, Mérimée la calque autant que possible sur celle des pièces espagnoles : emploi des longs récits et des interminables monologues[2] dont foisonne la comédie ancienne et dont un poème épique comme l'*Araucana* est rempli; dénouements inattendus tels que Lope et Calderon les aiment. « La brusque intervention du roi, qui termine la comédie (*Inès Mendo*), n'est pas rare dans les anciens drames espagnols[3], » dit Mérimée; et il renvoie le lecteur scrupuleux à *El Alcalde de Zalaméa* et à « cent autres pièces » (ce qui est peut-être excessif); formule finale qui consiste à demander pardon au public pour les fautes de l'auteur[4]; exposition faite par un seul personnage qui débite une tirade[5], comme il arrive chez Lope de Vega surtout; enfin — et l'intention est louable parce que l'art remplace le procédé — effort pour imiter « l'allure rapide, naïve et brusque des anciennes comédies espagnoles ». J.-J. Ampère, qui fait des réserves sur le résultat obtenu, reconnaît que Mérimée réussit à merveille dans le raccourci, et il cite la première partie de *Inès Mendo* où « il y a un duel, un meurtre, un

1. P. 159.
2. Cf. p. 22, 34, 44, 46, 56, 84, 85, 111, 114, 117, 137, 162, 171.
3. P. 123.
4. P. 72. — Le *Journal des Débats* (4 juillet 1825, p. 4. Signé R.) déplore que toute illusion disparaisse ainsi. Mais Mérimée se place au point de vue espagnol, et il a raison.
5. P. 13.

jugement, un bourreau qui se coupe la main » et le roi qui « arrive à la dernière scène ». — « C'est, dit-il, comme une vieille ballade dialoguée[1]. » L'accumulation des péripéties ne manque certes pas dans le *Théâtre de Clara Gazul*. Mais Mérimée, qui reste français en imitant, n'a garde de tomber dans les imbroglios de la comédie ancienne, ce qui, au point de vue de la stricte imitation, est un défaut. En revanche, il assombrit les dénouements avec une régularité voulue, ce qui est également un défaut, car les comédies espagnoles finissent presque toujours par le classique mariage. Il jette ainsi dans l'intrigue une note romantique, pour ne pas dire mélodramatique, qui n'est plus dans le ton de la comédie espagnole. Par ailleurs, il s'écarte encore de celle-ci et reste fidèle à certains procédés classiques dont il use ostensiblement : même art de faire jaillir le comique que chez Molière par l'exagération d'un ridicule ou d'un défaut (la scène où doña Urraca se confesse à Fray Bartolomé d'avoir avalé une mouche un vendredi est calquée sur celle du *Tartufe*[2]) ; même façon indiscrète d'évoquer une scène en la faisant raconter par un personnage : tel le récit du naufrage dans les *Espagnols en Danemarck*. Ce dernier procédé sera repris dans le *Carrosse du Saint-Sacrement*, car il est dramatique. Ce n'est plus le monologue de Théramène ou de Rodrigue, animé certes, mais d'une ordonnance classique et monotone. Chez Mérimée, les péripéties du drame qui se déroule au dehors se reflètent sur les visages des personnages qui sont en scène : jeux de physionomie, gestes, cris, exclamations, évanouissement, tout concourt à exciter les nerfs des spectateurs. Voyez don Juan et M^me^ de Coulanges qui suivent avec angoisse, d'une fenêtre, le naufrage de la barque,

1. *Le Globe*, 4 juin 1825, p. 591.
2. P. 166. — *Tartufe*, acte I, scène 5, vers 309-310.

puis le sauvetage[1]. Le public ne les quitte pas des yeux; il a envie, lui aussi, de crier, d'appeler au secours, de gesticuler, telles les marionnettes du *Cromwell* de Mérimée; il le fera, soyez sûrs, et participera bientôt à cette pantomime. On aperçoit ainsi comment, peu à peu, l'écrivain s'évade de la tragédie classique pour entrer de plain-pied dans le drame romantique, d'où il tombera dans le mélodrame; et comment, transfuge de Corneille et de Racine, il passe à Pixérécourt plutôt qu'à Hugo.

Cette technique nouvelle, qui s'appuie — à demi[2] — sur l'ancienne comédie espagnole, Mérimée la justifie à grands renforts de notes explicatives; ainsi les *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* que publie Ladvocat sont-ils copieusement annotés. Donc Mérimée traduit, ou feint de traduire, commente, cite ses auteurs, donne ses références, se défend avant même qu'on le soupçonne; c'est un jeu auquel il s'amuse pour dépister les malins. Il veut qu'on dise : « Vraiment cette comédienne est savante et il n'y a pas à douter qu'un livre aussi nourri de bons auteurs soit sorti de sa plume. » Il est seulement dommage que n'importe qui, avec un tour de main facile à acquérir, puisse en faire autant et que, par exemple, Pixérécourt étale, lui aussi, des connaissances variées pour donner au mélodrame une atmosphère historique : *Latude* ou *Charles le Téméraire* sont accompagnés de préfaces, de notices et de remarques comme *Inès Mendo*[3].

A l'intérêt que présente le *Théâtre de Clara Gazul*, parce qu'il cherche à reproduire les formes de la comé-

1. P. 26 et 237. On retrouvera le même jeu dans le *Carrosse du Saint-Sacrement*, p. 236.

2. G. Planche a montré ce qui lui manque pour être espagnole et comment l'esprit net et incisif de Mérimée se heurte à l'emphase et à la redondance des Espagnols (*art. cité*, p. 579).

3. Cf. W.-G. Hartog, M. A. (Londres), *Guilbert de Pixérécourt, sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*. Paris, H. Champion, in-8°, 1912, p. 111 et 173.

die ancienne espagnole, s'en ajoute un autre, plus puissant, l'intérêt historique. On sait combien, aux alentours de 1825, la chronique dialoguée chère à Mme de Staël et à Stendhal, puis le drame historique, la comédie historique et le mélodrame historique sont à la mode ; combien, d'autre part, l'Espagne hante les esprits. Le *Cid d'Andalousie* répond à cette double préoccupation, et pareillement le *Théâtre de Clara Gazul*. Celui-ci est une œuvre d'actualité dont l'intérêt est à demi effacé pour nous ; mais comme il doit sembler vivant aux hommes de 1825 quand il évoque les événements dont les revues et les journaux remplissent leurs colonnes ! Le Portugal est à la mode : en proie aux révolutions qui le déchirent depuis cinq ans, maltraité par lord Beresford, tiraillé entre Jean VI et son second fils don Miguel, chef des absolutistes, affaibli au point de perdre le Brésil, ce petit pays reste la terre classique des coups d'état, des complots et des révolutions. Or, voici que dans *Inès Mendo*, où revit l'époque lointaine de Philippe IV et d'Olivarès, Mérimée plonge le lecteur au vif d'une conjuration portugaise dont Joan de Braganza est le héros. Il le fait assister à l'insurrection qui soulève le Portugal en 1640 ; il évoque le meurtre de Vasconcellos, l'apparition du roi don Sébastien, le siège d'Avis et la révolte de l'Alentéjo (l'idée ne lui en est-elle pas venue en lisant *Pinto*, de N. Lemercier ?) ; bref, il donne à son drame une couleur historique que les événements actuels renforcent à merveille. Il a soin de mettre au premier plan un bourreau, et le *Mercure du XIXe siècle* remarque avec raison que celui-ci « est décidément le personnage à la mode », puisque M. de Maistre et M. V. Hugo le font intervenir à tout propos[1]. Mais, enfin, il a reculé l'action de deux siècles. Au contraire, dans les *Espagnols en Danemarck* il aborde hardiment l'histoire contemporaine. Déjà, il a

1. *Art. cité*, p. 498.

mêlé Clara Gazul aux épisodes les plus récents de l'histoire de l'Espagne, l'insurrection de janvier et le massacre du 10 mars 1820, la lutte entre les libéraux et les « *leales* de Fernando Sétimo » que l'on traitait de *serviles*[1]. Or, cette lutte vient d'être mise à profit par les libéraux de France pour protester contre les lois rétrogrades de la Restauration. Chateaubriand, dans un article publié par le *Conservateur*, a pris la défense du gouvernement de Ferdinand VII au nom des principes sur lesquels reposent les trônes de la Sainte-Alliance. Il a opposé les *liberalès* (*sic*), rêveurs égarés dans les utopies du *Contrat Social*, à ces *serviles* résolus à « jouer le rôle d'un Hercule chrétien[2] ». Et voici que les mêmes noms reparaissent, cinq ans plus tard, sous la plume alerte de Mérimée. Quels souvenirs ne réveillent-ils pas après l'expédition de 1823, que le livre d'Abel Hugo vient de populariser? Le duc d'Angoulême et ses lieutenants, Ferdinand VII, l'ordonnance d'Andujar, la prise du Trocadéro..., c'est l'histoire d'hier[3]; histoire peu brillante, campagne malheureuse, mais enfin les Français viennent de la vivre. Ils s'intéressent plus à Oudinot et à Molitor qu'à Héraclius, empereur d'Orient, ou à Pertharite, roi des Lombards. Mérimée profite de cet engouement, et voici le lecteur transporté à Nyborg, dans l'île de Fionie, en 1808. Une intrigue mi-politique mi-amoureuse évolue à travers les incidents d'une aventure militaire dont les moindres détails sont exacts[4]; les 15,000 Espagnols envoyés en Danemark en mars 1807 sous les ordres de La Romana lui donnent une indiscu-

1. Cf. Prologue.
2. Cf. Martinenche, *ouvr. cité*, p. 35-36.
3. Mérimée, lecteur assidu du *Moniteur*, a suivi de près ces événements, même au fond de la province (cf. sa lettre à Lingay du 21 septembre 1823).
4. Cf. P. Boppe, *les Espagnols à la Grande Armée. Le corps de La Romana, 1807-1808. Le régiment Joseph Napoléon, 1809-1813*. Paris, Berger-Levrault, in-8°, 1899.

table réalité[1]. « Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente. Mais je n'ai rien vu dans les règles du poème dramatique qui dût me détourner de mon entreprise[2]. » Ainsi parle Racine, qui justifie *Bajazet*. Mérimée pourrait reprendre son langage, car l'action toute « moderne » que préconise le poète, il nous l'offre. Sans doute Racine met un tempérament : il ne faut pas, ajoute-t-il, prendre pour sujet une action qui se déroule dans le pays où on veut la faire représenter ni mettre sur la scène des héros contemporains. Mais Mérimée se conforme à cette esthétique. Il sait que « le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous (le respect, mais l'intérêt?). *Major e loginquo reverentia*. » Si pourtant vous reprochez à La Romana d'être, en 1825, trop connu du public, on peut répondre avec Racine : « L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui et ce qui en est à mille lieues. » Voilà qui semble incontestable : pour un Parisien, un incendie à Grenelle est une catastrophe, un tremblement de terre au Chili un accident. Donc Mérimée relègue La Romana au Danemark et Inès Mendo au Portugal, car le Danemark et le Portugal nous sont presque aussi lointains que le Chili.

Maintenant, puisque Racine a conté « une aventure arrivée dans le sérail il n'y a pas plus de trente ans[3] », s'indignera-t-on si deux des héros mis en scène par Mé-

1. Mérimée se documente auprès de Lingay, dans le *Moniteur*, dans la *Bibliographie nouvelle des contemporains*, par Arnault, A. Jay, E. Jouy et J. Norvins. Paris, Librairie historique, 20 vol. in-8°, 1820-1825 (il copie la *Notice* sur La Romana), dans la *Collection des Mémoires relatifs aux révolutions d'Espagne*... d'A. de Beauchamp, 2 vol. in-8°. Paris, Michaud, 1824, t. II, p. 5, etc.

2. Deuxième préface de *Bajazet*.

3. Première préface de *Bajazet*, p. 488.

rimée sont morts l'un en 1811, l'autre en 1815[1]? Quant au Résident français, à Ch. Leblanc, à Wallis..., ils n'ont pas existé historiquement, mais ils représentent des types pris sur le vif. Enfin, les deux mouchardes, M^me^ de Tourville et M^me^ de Coulanges, ne sont pas celles qui, malgré leur nom d'emprunt, donnent le moins de réalité au drame. Ces espionnes offrent un intérêt d'actualité fort triste, car le fond de l'histoire est un complot dont elles tirent les fils. Banale histoire, puisque le complot ne cesse d'être à la mode! De même que, dans son enfance, Mérimée a entendu raconter la guerre d'Espagne et les campagnes napoléoniennes dont sa pièce est un épisode menu, de même, jeune homme, il entend raconter ces histoires de police secrète dont les mémoires sont hantées en 1825 ; depuis la conspiration de l' « épingle noire » jusqu'au tragique complot de la Rochelle, c'est une série de « ténébreuses affaires » dont l'opinion publique est troublée. Comme on aime ce qui effraye, on se jette sur le roman ou sur le mélodrame qui évoque ce « carbonarisme ». Mérimée n'est pas si dédaigneux qu'il n'en tire parti, comme Pixérécourt[2] ; il flatte ainsi le goût du public et la *Pandore* n'hésite pas à accorder le premier rang, parmi les six comédies, aux *Espagnols en Danemarck*[3].

Voici, vivante en effet, grâce aux allusions politiques, cette Espagne de la guerre « des Quadrilles » ; les moindres détails concourent à envelopper l'intrigue d'une réalité toute proche : guerre des Partisans, défaite de Vimeiro, guerre de l'Indépendance, junte de Séville,

1. Porlier et La Romana. — Le *Journal des Débats* souligne cette « actualité » de la pièce. « L'action se passe... à une époque très rapprochée, en 1808. On se rappellera sans doute qu'une division... » (4 juillet 1825, p. 3).

2. Allusions aux complots, p. 33 et 51. Mérimée n'a pas besoin de compulser de savants ouvrages : c'est de l'actualité.

3. *Art. cité*, p. 2. — Le *Journal des Débats* insiste aussi sur « l'actualité » de ce « drame historique » (4 juillet 1825).

arrivée de la flotte anglaise, capitulation de Baylen, siège de Saragosse[1]... Le lecteur rencontre à chaque page une figure de connaissance, Godoy ou Porlier, Pichegru ou Ferdinand VII, Palafox ou Murat; comment douter de l'existence de Ch. Leblanc, de Wallis et de M^me^ de Coulanges, puisqu'ils coudoient de tels personnages? Et, à moins de tomber dans la satire ou dans la revue de fin d'année, comment mettre en scène des héros plus proches du bourgeois de 1825?

Celui-ci est piqué au vif, de curiosité et d'honneur, en voyant sur la scène les uniformes français et les uniformes du terrible ennemi, l'Espagnol; son cœur de patriote bat à rompre. Mais voici où l'actualité tourne au scandale. Feuilletez la comédie : quelle irrévérence à l'égard de ce patriotisme qui vibre au souvenir de l'Empereur! Mérimée n'ose-t-il pas donner le beau rôle aux Espagnols et le mauvais rôle aux Français? Ne nous présente-t-il pas La Romana, Porlier et les soldats de la péninsule comme des gens courageux qui défendent avec énergie leur patrie et leur liberté? « Espagne, ô mon cher pays, je vais donc te revoir, s'écrie Don Juan... Mourir pour lui, pour la liberté! Oh! la mort me paraîtra douce sur le rivage d'Espagne!... » Et le marquis lui répond : « De quelle ardeur ne devons-nous pas être enflammés, nous qui allons venger notre patrie trahie lâchement, nous qui allons combattre pour tout ce que les gens d'honneur ont de plus cher[2]! » En regard, voyez comme la diplomatie française est ridiculisée dans la personne de ce vieux Résident radoteur et poltron, qui ne comprend goutte au caractère espagnol et à qui son métier n'a donné de l'aplomb que « pour débiter des bourdes[3] ». Eh quoi! tant de sottise, tant de couardise

1. Cf. la *Notice* et p. 14, 20, 21, 23, 26, 31, 34, 36, 37, 49, 58, 66, 69, 70.

2. P. 31-32. Cf. *Revue Encyclopédique*, juin 1825, p. 871-872.

3. En 1829, le *Globe* soulignera l'intention satirique; le Résident fran-

chez un Français! Mon Dieu! oui, soupire Mérimée; rappelez-vous que le « caractère naturel du Français est composé des qualités du singe et du chien couchant[1] ». Mais vous pouvez imaginer que c'est une caricature. Quant au rôle que jouent les deux mouchardes, il n'est pas flatteur pour l'amour-propre national, et Charles Leblanc est le soudard qui fit haïr la « grande nation » en Espagne et ailleurs. « Les Français sont bien détestés en Espagne aujourd'hui[2] », dit M^me^ de Coulanges; et la pièce se termine par les fortes paroles que le marquis lance contre les « tyrans et les vainqueurs du monde » : « Tout Espagnol est devenu soldat et les montagnes de Baylen attestent déjà que nos paysans peuvent vaincre les vainqueurs d'Austerlitz! En Espagne! messieurs! et guerre à mort aux Français[3]! »

Le cri de Palafox doit résonner douloureusement aux oreilles françaises en 1825. Mérimée se fait une joie de heurter ses contemporains. Avec ironie, avec verve, il leur offre, dépouillée de sa légendaire parure, l'image du Français maladroit et léger, vite insupportable, au reste vantard plutôt que spirituel, galant plutôt qu'amoureux, bravache plutôt que brave[4]. Voilà qui refroidit l'enthousiasme de nos chauvins au lendemain de la mort de Napoléon. Mérimée, las de leurs fanfaronnades et de leurs revirements politiques (il n'a pas oublié l'ordre de la

çais est la caricature des jeunes auditeurs qui, « après avoir joué la comédie chez M. Regnault de Saint-Jean-d'Angély », vont « parodier le despotisme dans les provinces conquises » (6 juin 1829, p. 359. Article anonyme sur l'*Espionne, épisode de 1808* : les auteurs de ce vaudeville ont senti la nécessité d'adoucir les contours pour faire accepter le caractère du Résident par le public).

1. Chamfort, *Œuvres complètes*, t. II, p. 169.

2. P. 21 et 26.

3. P. 69-70. Le cri de Palafox est rapporté par le *Nain jaune* (25 décembre 1814); on le trouve dans *Childe Harold* (ch. I, st. 86).

4. Cf. p. 15, 16, 17, 18, 20, 21, 25, 28, 33-34, 36-37, 44, 69... Cf. le *Globe* (24 janvier 1864, p. 96). — Le *Journal des Débats* (*art. cité*, p. 4). — C'est pourquoi les auteurs de l'*Espionne* transformeront Ch. Leblanc en lancier polonais (cf. le *Globe*, 6 juin 1829, p. 359).

Girouette), leur administre cette leçon salutaire. C'est taquinerie de sa part, mais aussi conviction : Mérimée, sans être antipatriote, est assez large d'esprit pour comprendre, admirer et plaindre les autres peuples. Il partage le cosmopolitisme de Stendhal et son libéralisme ne se confine point dans la littérature; or, comme les écrivains hardis ont le plus de succès, le *Théâtre de Clara Gazul* est discuté avec d'autant plus d'ardeur qu'il réveille les passions nationales. Supposez qu'aujourd'hui un dramaturge mette à la scène un épisode de la guerre de 1914, évoque pêle-mêle Allemands et Français et ne donne pas toujours le beau rôle à ceux-ci. Quels cris, quelles protestations! De même, en 1830, J.-J. Ampère pouvait écrire : « Quelques-uns s'indignaient de voir manquer de respect à la police impériale, à la véracité et à l'éloquence du *Moniteur* et pensaient qu'une pièce où un lieutenant de la garde était un peu brutal et un auditeur un peu poltron ne pouvait pas être d'un bon Français[1]. » Les patriotes n'en demandaient pas plus, en effet, pour accuser Mérimée d'antipatriotisme. Hippolyte Fortoul a donc raison de dire que « le *Théâtre de Clara Gazul* est... une œuvre d'opposition » et qu' « il y a là-dedans juste autant de scandale qu'une femme en peut lire[2] ». Après les chauvins, c'est le tour des moines pervers et des inquisiteurs tourmentés de sensualité bestiale. « En une heure, dit l'un d'eux, je suis devenu fornicateur, parjure, assassin[3]. » Fray Bartolomé, menteur, hypocrite et paillard, sort du bénitier du diable. Quant à Antonio, Rafaël et Pablo, ce sont les frères du *Moine* de

1. *Le National, art. cité.* — Mais le public pardonne à Mérimée parce qu'il croit avoir affaire à une traduction (cf. Planche, *art. cité*, p. 578).

2. *Revue Encyclopédique*, juillet-septembre 1833, t. LIX, p. 130. Cf. l'indignation du *Nain jaune*, pourtant libéral, contre ceux qui osent dire la vérité sur la guerre d'Espagne (15 février 1815, p. 300-302; 28 février 1815, p. 367-371).

3. P. 87.

Lewis[1]. Dans le *Ciel et l'Enfer* et dans *Une femme est un diable*, Mérimée parodie l'Inquisition[2]; la parodie est aussi faible et plus méchante que chez Voltaire ou chez Saint-Simon. Car Mérimée hérite des préjugés antireligieux des encyclopédistes, mais il les aggrave par le sarcasme. Les termes de « monacaille », de « frocard », de « bégueules qui ont passé leur vie dans un couvent », de « coquin de moine », de « cafards libertins » dont le *Théâtre de Clara Gazul* est rempli trahissent l'antipathie de Mérimée pour le catholicisme. « J'aime encore mieux être pendu que moine[3] », dit don Pablo, et cette boutade résume plaisamment l'opinion de Mérimée. Ah! certes, les paroles de l'abbé Éliçagaray n'ont point fait germer en lui la divine semence! Il reste le fils spirituel de sa mère, le disciple de Voltaire, l'élève de Stendhal qui hait les « Téjès » à l'égal des ultras. Son esprit de penseur libre, sinon de libre penseur, ne ménage ni la Congrégation ni les « frocards », et il a du mérite, car la Congrégation est puissante. « Je ne peux pas souffrir les prêtres, ce sont des cafards », disait la grand'mère de G. Sand. Et G. Sand, formée à cette école, ajoute : « Il est assez curieux que la première fois que j'entrai de mon propre mouvement dans une église, ce fut pour faire acte d'indiscipline et de moquerie[4]. » Mérimée ressemble à la grand'mère et à la petite-fille. Il ne dit pas le fond de sa pensée, il éprouve plus de pitié que de haine, mais il griffe[5]. Aujourd'hui, la charge nous pa-

1. P. 160. En 1826, Mortonval publie un violent pamphlet : *Fray Eugenio, ou l'Auto da fé de 1680*, qui rappelle le *Ciel et l'Enfer* (cf. le *Globe*, 17 octobre 1826, p. 146).

2. Le *Journal des Débats* s'indigne naturellement (4 juillet 1825).

3. P. 173. Cf. p. 20, 42, 65, 70, 85.

4. *Histoire de ma vie*, t. II, p. 363 et 182. — Sur la congrégation, cf. L. Morgan (*la France en 1829 et 1830*, t. I, p. 102. — Comtesse de Boigne, *Mémoires*, t. III, ch. v).

5. Cf. *Lettres à Panizzi*, t. I, p. 172 et 345. — *Lettres à une autre inconnue*. Paris, Calmann-Lévy, in-12, s. d. Avant-propos, p. xxx-xxxi.

raît tellement grosse qu'elle n'est plus dangereuse; en 1825, sous le règne du pieux Charles X, à l'heure où triomphent les Jésuites, le livre de Mérimée est un acte hardi. Le faubourg Saint-Germain s'indigne, les partisans d'Auger s'élèvent contre une littérature aussi « frénétique », *la Société royale des Bonnes lettres* se récrie, les rédacteurs du *Constitutionnel* protestent, les aristocrates bien pensants et les dévotes prennent des mines scandalisées. Quel mécréant que ce jeune écrivain! Quelle audace impie est la sienne! Ah! si au moins le bûcher de l'Inquisition... Mais, au fait, qui donc est le coupable?

Car l'adresse de Mérimée consiste à soulever la tempête, puis à se dérober sous l'anonymat. On a dit et redit que ses pièces n'étaient pas jouables; le seraient-elles (et elles le sont), la censure ne leur eût jamais permis d'affronter la scène des théâtres royaux[1]. C'est peut-être une des raisons qui rejeta Mérimée dans les genres secondaires; à coup sûr, c'est une des raisons qui l'obligent à prendre un masque. S'il se grime avec tant de soin, n'est-ce pas, comme le suppose Loève-Veimars, pour « se donner à l'abri d'un masque espagnol une entière liberté quant aux préjugés politiques et à ce qu'il appelle les routines littéraires »? Ainsi dépeint-il sans courir de risques « la dépravation du régime impérial, la bassesse de certains fonctionnaires, la brutalité des sabreurs de la Grande Armée, la perversité profonde des agents secrets de la police napoléonienne et l'héroïsme des Espagnols disposés à verser leur sang pour la liberté[2] ». Ainsi peut-il dauber sur le clergé; et non content d'avoir

En 1826, Montlosier engage la lutte contre la congrégation et le jésuitisme; Mérimée est au fait.

1. Cf. la *Pandore*, *art. cité*.

2. *Revue Encyclopédique*, *art. cité*, p. 871. — Cf. P. Lebrun, Préface du *Cid d'Andalousie* (t. I, p. 231-233); on y verra les démêlés d'un écrivain moins hardi que Mérimée avec la censure.

un masque, si on l'attaque, très malin, il prend un biais. « Pardon! de quoi vous plaignez-vous? D'où vient un tel émoi? Il ne s'agit nullement de nos prêtres, que je respecte, mais des inquisiteurs espagnols du XVII^e siècle, qui sont de vilaines gens. Dieu me garde d'attaquer les ministres sacrés d'un culte cher aux Français! Je découvre simplement les turpitudes de nos ennemis les plus farouches. Rappelez-vous Saragosse, et voyez comme mes portraits sont ressemblants!... »

Alors, après avoir donné à *Inès Mendo* et aux *Espagnols en Danemarck* un cadre historique, il s'efforce de plaquer sur ses comédies une couleur locale nécessaire et bon teint : tâche délicate! Mais comment apaiser le lecteur sans cet éloignement dans les lieux et comment le séduire, en 1825, sans cet exotisme dont tout le monde raffole? Peut-être ne faut-il pas chercher très loin le goût de Mérimée pour l'exotisme; je crois qu'il l'a pris chez Delécluze et que les grands voyageurs comme Reenger et Passalaqua, en le promenant des rives du Rio de la Plata aux tombeaux sacrés de Thèbes, ont ouvert devant ses yeux des perspectives immenses[1]. Pour l'instant, il se contente de franchir les Pyrénées.

Donc, par prudence et par mode autant que par goût, il badigeonne son œuvre de couleurs espagnoles. Le nom même de son héroïne, dont les syllabes sont douces et sonores à la fois, n'est-il pas, dans le *Romancero*, celui du prince amoureux et volage qui abandonne Célinde pour Zaïde[2]? Le livre, ainsi patronné, court la chance de faire illusion. Nous jetons aujourd'hui l'anathème à cette couleur locale qui nous semble un placage, et, à grand renfort d'érudition, nous relevons les erreurs dont fourmille toute œuvre romantique.

1. Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 121-123.
2. *Biblioteca de autores Españoles*, éd. don A. Duran. Madrid, 2 vol. in-8°, 1851, t. I, p. 12, 15, 23 et note 1 p. 13.

Mais nous avons derrière nous un siècle de patientes études et de minutieuses recherches, et, si notre science prend en défaut le génie d'un V. Hugo ou le talent d'un Th. Gautier (bien rarement celui-ci, car la vision de Gautier est d'une exactitude scrupuleuse), elle n'enlève rien à la magie de leurs créations spontanées. L'instinct devance la science ou se rencontre avec elle; et, par ailleurs, les contemporains de Hugo, de Gautier et de Mérimée ne s'aperçoivent pas des insuffisances ou des anachronismes de ceux-ci. En sont-ils plus malheureux? Mérimée décrit, en 1825, une Espagne qu'il n'a pas vue; son livre est une fantaisie qui annonce les fantaisies charmantes d'A. de Musset. Mais c'est une fantaisie qui, au lieu de s'abandonner, se documente, car Mérimée est allé aux sources[1]. Il a profité des travaux de ses devanciers, les Bouterwek, les Simonde de Sismondi, les Schlegel, les Viardot..., chez qui tout n'est pas à dédaigner; les tentatives de Chateaubriand et de Hugo, la *Collection* d'Alphonse de Beauchamp et celle des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*, l'*Histoire de la révolution d'Espagne par un témoin oculaire*, le *Petit diable boiteux*... lui fournissent une ample matière d'études; les traductions ou les adaptations plus ou moins heureuses de Creuzé de Lesser, d'Abel Hugo et d'Émile Deschamps n'ont pas été étrangères à son goût pour la patrie du Cid. Puis il confronte cette image embellie, que de naïfs admirateurs déforment, avec l'original. Il sait l'espagnol, non seulement mieux que Hugo[2], mais mieux qu'homme de France, et de son commerce direct avec les écrivains espagnols il tire des enseignements précis. Est-ce à dire qu'il se débarrasse des préjugés dont ses concitoyens sont imbus? Il a beau réfuter, dans le premier et dans le troisième article du *Globe*, les idées étranges que

1. Mais pas toujours très loin : ainsi il copie la note sur le mot *hadji* (p. 100) dans les *Lettres persanes* (*Œuvres* de Montesquieu. Paris, Pourrat, 1838, t. V, p. 90, note 1).

2. Hugo se vante (cf. *V. Hugo raconté...*, t. I, p. 68).

Montesquieu, Voltaire et, en général, tous les philosophes du XVIII^e^ siècle ont répandues en France au sujet du pays de l'Inquisition[1], il partage beaucoup de leurs illusions et de leurs erreurs. Peut-être les erreurs sont-elles voulues chez lui pour les besoins de la cause. Mais si l'esprit de Voltaire et du *Petit diable boiteux* l'anime, il fait effort pour donner à son espagnolisme de fraîche date une teinte originale qui, du premier coup, le distingue.

Connaît-il à fond le théâtre qu'il imite? Le théâtre espagnol est un monde et une vie d'homme ne suffirait pas à l'étudier. Mérimée a lu les six volumes de la collection des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers;* il a traduit quelques pièces; enfin, il s'est documenté auprès de ses amis. L'habileté fait le reste[2].

Il doit à Calderon la scène du portrait, dans les *Espagnols en Danemarck;* rien n'est plus banal chez les Espagnols que ce ressort dramatique dont usent et abusent Lope de Vega et Tirso de Molina. De même, la romance que chante M^me^ de Coulanges rappelle les romances accompagnées de musique où se complaisent Calderon et Tirso de Molina : le *Romancero* n'est-il pas une source inépuisable? *Amar despues de la muerte* offre un type de soudard, Garcès, à qui Ch. Leblanc ressemble comme un frère. La déclaration de don Juan à M^me^ de Coulanges est inspirée de la troisième journée de *Major está que estaba*, où don Carlos raconte à son serviteur qu'il a surpris Flora, son amante, au bain; mais comme le langage de don Juan est pâle à côté du style andalou, et comme la description de don Carlos, toute enguirlandée de style culto, est plus colorée!

Estaba entre sus criadas
Flora, bien como lucir

1. Cf. le *Globe*, 13 et 23 novembre 1824, p. 122 et 145.
2. Pour tous les emprunts que je signale, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 9.*

Suele entre vasallas flores
La rosa, su emperatriz...

C'est cette poésie, précieuse si l'on veut, mais très espagnole, qui manque à Mérimée. Il est plus heureux dans l'*Amour Africain*, dont le thème violent rappelle celui de *Amar despues de la muerte :* Mérimée est presque à la hauteur de son modèle. La scène de sorcellerie, dans *Une femme est un diable*, s'inspire de la *Dama Duende* et de *El galan Fantasma;* mais, tandis que Calderon s'élève avec indignation contre ces pratiques de magie, Mérimée y prend un plaisir infini. On retrouve dans *Inès Mendo, ou le Triomphe du Préjugé*, la même situation que dans *Las tres justicias en una*, thème fréquent chez les dramaturges espagnols pour qui la mésalliance est incompatible avec le point d'honneur[1].

Les emprunts que Mérimée fait à Lope de Vega sont aussi nombreux : l'éloge de Séville est un des thèmes favoris du théâtre espagnol; il passe de la *Estrella de Sevilla* dans les *Espagnols en Danemarck*, et particulièrement la comparaison des habitants de la « noble cité » avec « les Romains du temps de Jules César ». *El Rufian Dichoso* de Cervantès, *El Burlador* de Tirso de Molina et *Ganar Amigos* d'Alarcon offrent le même tableau, maintes et maintes fois brossé. La scène de la torture dans *Une femme est un diable* rappelle une scène analogue dans *Fuente Ovejuna*. La première partie de *Inès Mendo* est calquée sur la *Comedia famosa de la prueba de los ingenios*, où Diane, héritière du duc d'Urbin, reléguée à la campagne, feint de rester villageoise pour donner le change et recouvrer le duché à l'aide d'Alexandre. Mais chez Lope ce n'est qu'une ruse; dans *Inès Mendo* la situation est renversée. Le dénouement du *Ciel et l'Enfer* est tiré de la *Moza de Cántaro :* doña Urraca poignarde

1. Cf. Lope de Vega : *La Comedia famosa de la prueba de los ingenios.* — Alarcon : *Las Paredes Oyen.* — *La Prueba de las Promesas*, etc...

Fray Bartolomé, comme doña Maria poignarde dans la prison don Diego, qui a giflé son père ; toutes deux, pour arriver à leur fin, usent de ruse et de mensonge.

Les emprunts s'accumulent ; si l'*Amour Africain* rappelle *Amar despues de la muerte*, il rappelle davantage *El gallardo Español* de Cervantès et la *Manganilla de Melilla* d'Alarcon, où la jeune mauresque Alima offre une certaine ressemblance avec Mojana. Tirso de Molina a pu fournir à Mérimée la scène du naufrage dans les *Espagnols en Danemarck* dont l'original est dans *El Burlador de Sevilla*. Le caractère de Mariquita dans *Une femme est un diable* rappelle celui de doña Violante dans la *Villana de Vallecas*, avec cette différence que Mariquita est une victime tandis que Violante est une intrigante pleine d'inventions et de fourberies, un véritable « diable ». Le type — une fois n'est pas coutume — s'est adouci chez Mérimée.

On pourrait quadrupler le nombre de ses dettes ; est-ce nécessaire pour démontrer que chaque comédie présente un élément espagnol emprunté aux poètes de la comédie ancienne : amour de la patrie et de la liberté dans les *Espagnols en Danemarck ;* fanatisme religieux dans *Une femme est un diable ;* violence de la passion dans l'*Amour Africain ;* force du préjugé nobiliaire et du point d'honneur dans *Inès Mendo ;* rivalité amoureuse de deux inquisiteurs dans le *Ciel et l'Enfer*. Sous la trame, on devine tantôt Cervantès, tantôt Calderon, tantôt Tirso de Molina... Rien, à proprement parler, ne leur appartient, mais tout les rappelle, comme tout rappelle Lucain dans *Pompée* ou Alarcon dans le *Menteur*.

Cette pénétration du génie espagnol apparaît mieux quand on examine les détails après la structure intérieure. Mérimée s'en donne à cœur joie. Les dramaturges espagnols ne lui suffisent plus ; des romanciers comme Marcos de Obregon et Hurtado de Mendoza, Lesage et

Lewis, des voyageurs comme Brown, Otter, Aly Bey, lady Montagu, des poètes comme Byron, Thomas Moore et Gœthe lui sont d'un précieux secours ; et il puise dans certains ouvrages, sérieux ou enjoués, comme la *Biographie nouvelle des contemporains* ou le *Petit diable boiteux*, une couleur locale qui, fatalement, offre des disparates. Espagnols, Français, Anglais, Allemands, Arabes..., il lit tout, feuillette tout. C'est la mode ; il faut qu'un livre soit rempli de références, que le mélodrame même se justifie à grand renfort de notes. Est-ce pédantisme ? servitude du texte ? Peut-être ; mais Mérimée a soin de choisir et il enjolive sans jamais s'astreindre à une exactitude rigoureuse[1]. Surpris en flagrant délit de mensonge, il répondrait volontiers avec la charmante effronterie du conteur : « Je mêle ici l'Inde et la Perse : mais qu'est-ce que cela fait[2] ? »

Otter voisine ainsi avec lady Montagu, Byron avec Tirso de Molina, Lewis avec Calderon... Contemplée de haut, cette foule bariolée ne choque pas trop les yeux. C'est un jeu de relever les mots espagnols que Mérimée ne traduit pas pour leur laisser l'air du pays, ceux qu'il traduit et qui évoquent l'Espagne, les comparaisons, les noms propres, les patois, les romances, les ballades dont il use avec dextérité[3]. Basquina, mantilla (pourquoi ne

1. J'ai essayé de montrer sa méthode dans un article : *les Sources de l'Amour Africain* (*Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1922, p. 73). Le même travail sur les autres pièces donne le même résultat. Mérimée n'aurait-il pas utilisé les *Beautés de l'histoire des Espagnes, ou Grandes époques de cette histoire*, par M^me^ D*** (Paris, A. Eymery, in-16, 1818), ouvrage médiocre et tendancieux où l'on retrouve à peu près la matière de son *Théâtre ?* (cf. p. 262, 382, 384). A Byron, il emprunte mieux que des détails, l'esprit.

2. J. Lemaître, *En marge des vieux livres. Contes.* Paris, Société française d'imprimerie et de librairie, in-16, 1905, 1^re^ série, p. 95, note de l'auteur.

3. Comparaisons : p. 39-40, 42-43, 52, 72, 74, 77, 78-79, 83, 86, 93, 95, 124-125, 145. — Noms propres (personnages : p. 16, 27, 53, 69, 95, 146-147, 155, 157 ; lieux : 36-37, 50, 67, 69, 80, 137, 152, 156). — Patois : p. 123, n. 1 (cf. patois galicien dans *Los Pechos privilegiados* de Alar-

dit-il pas basquine et mantille?), sérénade, guitare, inquisiteur, vare, alguazil, corrégidor..., on peut dresser un lexique de ces mots qui donnent l'illusion d'une couleur locale à l'usage des gens du monde. Il ne manque plus à l'auteur que d'évoquer de beaux noms sonores, Joan de Braganza, don César de Belmonte[1]...; de semer la conversation de jurons comme « Cuerpo de Cristo! » ou d'expressions pittoresques comme : « Je vous baise les pieds, » « c'est là qu'on frappe le taureau[2]; » de prêter enfin à Inès un « patois galicien » dont il se déclare incapable « de rendre dans une traduction » les nuances les plus subtiles[3]. Mérimée se donne de la peine; les cent cinquante pages du *Théâtre de Clara Gazul* contiennent environ trois fois plus de mots espagnols que les cinq cents pages de *Gil Blas*[4]. Lesage est terne à côté de Mérimée, et son roman est en grisaille. Au contraire, dans l'*Amour Africain*, par exemple, le style vraiment scintille[5]. Peu importe que ce qui brille ne soit pas or et que l'écrivain, en cherchant la couleur locale, risque de ne pas la rencontrer. Le public est ébloui et, puisque l'art consiste à créer l'illusion, qui chicane le public sur son plaisir a tort contre lui et contre l'écrivain.

Mais Mérimée ne partage pas les illusions du public, et c'est là une force et une faiblesse. « Vous êtes encore entichés de vos superstitions, dit le Résident français à Don Juan. Vous en êtes encore à n'avoir de respect que

con et dans *Las Damas apuradas* de Ramon de la Cruz). — Romances : p. 37-88 n. 4 (cf. Byron, *Don Juan*, ch. XVI : Ballade du moine gris). — Mérimée doit une foule de détails à l'ouvrage de Salvandy, paru en 1824 (cf. t. I, p. 10-25, 50 et 121, 130-132, 145-151, 181-187, 209; t. II, p. 4; t. III, p. 74-150...).

1. P. 146-147. — Cf. l'*Amour Africain*.

2. P. 76, 80, 87, 108, 162, 176.

3. P. 123, n. 1.

4. J'ai relevé à peu près 150 mots espagnols (traduits ou non) dans le *Théâtre de Clara Gazul* et 50 à peine dans *Gil Blas*.

5. Mérimée doit des mots arabes à son cousin arabisant (cf. *Lettres à une inconnue*, t. II, p. 131).

pour la monacaille... N'est-ce pas vous rendre service que de vous importer la philosophie du XIX^e^ siècle et vous débarrasser de vos antiques préjugés, enfants de l'ignorance et de l'erreur[1]? » C'est parler en petit-fils de Voltaire, avec cette différence que Mérimée raille; il serait marri que les Espagnols échangeassent ces « antiques préjugés » contre les théories de M. de Voltaire. Quand M^me^ de Coulanges dit : « Colonel..., en votre qualité d'Espagnol, vous êtes tenu de savoir pincer de la guitare[2] », la remarque est digne de M. de Montesquieu. Mérimée sait combien il est puéril de ne voir dans l'Espagne que le pays des guitares, des romances, des sérénades et des feutres posés de travers; il se moque, entre les lignes, de cette étrange conception : Pixérécourt, faisant parler le caraïbe ou le petit nègre à ses héros[3], n'encourt pas plus le ridicule que les encyclopédistes.

Est-ce à dire que l'exotisme de Mérimée, même aux meilleurs endroits, résiste à l'examen? Certes, le jeune écrivain a une idée plus juste de l'Espagne que les philosophes ou les romanciers du XVIII^e^ siècle et que V. Hugo. Mais son érudition trébuche et un « hispanisant » aurait beau jeu à relever ses inconséquences, ses étourderies et ses erreurs : aucune, à vrai dire, n'est choquante, et *Zayde*, *Iñez de Castro* ou *Ruy Blas* contiennent de plus graves anachronismes. Pourtant, lorsqu'on se pique de présenter une traduction, l'exactitude est de mise, sinon le bout de l'oreille apparaît. C'est une maladresse de parler d'un hypothétique « régiment suisse de Watteville », une maladresse plus grande de parler d'un *jovén galán*, car un *galan* est toujours jeune et la comédienne Clara Gazul n'a pas l'air, dès l'abord, de très bien savoir son métier. Mérimée a tort de prétendre que « la sagesse du roi

1. P. 20.
2. P. 37.
3. Cf. *Christophe Colomb* et *Robinson Crusoé*.

d'Espagne » a supprimé l'ordre des Dominicains auquel appartient forcément Fray Roque Medrano, car les Dominicains n'ont jamais été supprimés par mesure spéciale et ils ont survécu à l'Inquisition. Les juntes royalistes, au lieu de mettre les œuvres de Clara Gazul « à l'index », eussent mieux fait de les mettre au pilori[1]. La *Biographie nouvelle des contemporains* signale la « défense du poste de Biriatori », et Mérimée ne corrige pas en Biriatou[2]; le capitaine parle de la « guerre des Quadrilles », expression qui prête à ambiguïté[3]; le Résident attribue aux Espagnols de 1807 de « longues moustaches », alors que ceux-ci étaient soigneusement rasés; il leur donne des allures de croque-mitaines, et ces « diables... » aux « yeux noirs et farouches » ne relèvent que de la fantaisie. La Romana est traité de « vieux », ce qui n'est pas flatteur pour un homme de quarante-sept ans. Tantôt Mérimée écrit correctement alcayde ou alcalde, tantôt il transcrit le barbarisme habituel : alcade. Il écrit san-benito et auto-da-fé au lieu de sambenito et auto de fé[4]. Il a une idée singulière de l'Inquisition, paraît ignorer qu'une enquête minutieuse était faite sur les candidats à la charge d'inquisiteur, semble croire enfin que les jugements du tribunal étaient rendus en cinq minutes, que la torture était administrée à tort et à travers, qu'on pendait au lieu de brûler[5]. Il propage ainsi les erreurs que le XVIII[e] siècle a répandues... Il se trompe quand il prétend que « l'infant Don Pedro a épousé la fille d'un laboureur[6] » : en réalité, Inès était la fille d'un seigneur. A propos du meurtre de Vasconcelhos, il cite un Fernand Menezes alors qu'il s'agit

1. Cf. *Notice*, p. 3, 6.
2. *Ibid.*, p. 7.
3. P. 9, 10.
4. P. 14, 16, 38, 103, 109, 121 et 74.
5. P. 76, 83, 173, 175 (cf. *Goëtz von Berlichingen*, acte V, scène 11).
6. P. 113.

d'Antoine Menezes, etc., etc.[1]. Page par page, on peut ainsi relever des vétilles, qui suffisent à faire sourire un Espagnol. « Excusez les fautes de l'auteur », répète Mérimée à la fin de ses pièces. Il n'a pas tort de réclamer l'indulgence.

Mais voici une faute plus compromettante. Le style, pour donner le change, devrait rendre un son castillan. Or, Mérimée met une sourdine; c'est un parti pris, car il n'ignore pas qu'un des caractères du style de l'ancienne comédie est le cultisme, et que cette préciosité, malgré la réaction tentée par Moreto, sévit chez Lope, chez Calderon, chez Alarcon, chez Cervantès même. Pourtant il l'évite. « Il faut lui savoir gré (à Clara Gazul), dit-il, de n'avoir pas copié aussi le style culto, si fatigant pour les lecteurs de ce siècle[2]. » L'année suivante, dans son *Étude sur Cervantès*, Mérimée condamnera le cultisme[3]. C'est son droit de critique, et il prouve ainsi son goût. Mais ne sacrifie-t-il pas à ce goût, qu'on ne manquera point de qualifier de français, la vraisemblance et l'exactitude qui constituent le fond de la poétique nouvelle? On songe à la fâcheuse méthode de La Beaumelle et d'Esménard. « J'ai fait en sorte de désenfler un peu les métaphores... J'ai omis un autre calembour... J'ai adouci l'expression... » Mérimée procède, à son insu, comme les traducteurs des *Chefs-d'œuvre des théâtres étrangers*. Or, quand on veut imiter un écrivain au point de signer pour lui, il est indispensable, sinon habile, de copier ses défauts : c'est une loi du genre. Mérimée, en voulant réagir contre le « cultisme », se prive d'une excellente ressource. La nature est la plus

1. P. 145.
2. P. 101.
3. *Portraits historiques...*, p. 20-21. Plus tard, il lui rendra justice (*Quelques correspondants de Mr. et Ms. Childe et de Edward Lee Childe (1844-1879)*. London, Printed by R. Clay and Sons, in-16, 1912, p. 164. Lettre du 17 mars 1870).

forte et il n'abdique pas ses préférences personnelles. Pour faire simple, il fait moins exact. La grandiloquence lui répugne, Matamore lui semble ridicule, et il se refuse à le suivre. Sur ce point, Corneille le dépasse, et de beaucoup, car son génie, comme celui de Hugo, le porte vers l'Espagne. Mérimée incline vers elle, mais l'inclination n'est pas le génie; on sent l'effort à tel point que le *Théâtre de Clara Gazul*, réaliste d'intentions, ressemble un peu à ces « belles infidèles » du XVII^e^ siècle, accommodées au goût du jour par M^me^ Dacier. Du « gongorisme », des rodomontades, de l'emphase, il fallait user, abuser même, et c'est peut-être de cette abstinence que se plaint J.-J. Ampère quand il juge « trop pauvre » le « coloris » du *Théâtre de Clara Gazul*[1]. Il manque, en effet, au peintre certaines rutilances.

* * *

Si les couleurs du tableau s'écaillent à l'ongle, les caractères résistent-ils mieux? Mérimée place ses personnages dans les situations les plus anormales, tantôt ridicules comme celle du « Résident », tantôt pitoyables comme celle de *Inès Mendo*, tantôt terribles comme celle de Mojana, tantôt tragiques comme celle de Mariquita ou de doña Urraca[2]. De plus, ces situations se nouent et se dénouent très vite, de façon à surprendre, à effrayer ou à scandaliser le lecteur; les duels, les instruments de torture, les meurtres, les coups de théâtre y tiennent lieu d'argument ou de raison finale. On s'aperçoit ainsi que ni l'étude des mœurs ni l'analyse des caractères ne peuvent librement se développer. A la rigueur, on admettrait que la situation fût extraordinaire, car elle

1. 4 juin 1825, p. 591.

2. D'Haussonville compare ce théâtre aux *Bas-fonds* d'Henry Monnier (*Revue des Deux Mondes*, 15 août 1879, p. 770); mais H. Monnier, plus réel, est plus triste.

n'en est que plus scénique; Corneille et Racine ne manquaient pas d'audace sous ce rapport. Volontiers, Mérimée dirait avec Corneille que « le sujet d'une belle tragédie doit n'être pas vraisemblable » et qu' « un père qui tue son fils, une femme son mari, un frère sa sœur[1] » sont d'excellents sujets dramatiques. Mais Corneille invoque « l'autorité de l'histoire ou de l'opinion commune », tandis que Mérimée « invente » des sujets « de cette nature » et tombe, si l'on peut dire, dans l'invraisemblance invraisemblable, ce qui est le comble pour un écrivain épris de vraisemblance. De plus, le héros doit sortir de cette situation par ses propres moyens, à la suite d'une lutte, à laquelle assistera le spectateur, entre le monde extérieur et lui, ou entre des sentiments contraires. Or, *Une femme est un diable*, l'*Amour Africain*, le *Ciel et l'Enfer* se déroulent avec une déconcertante rapidité. Les personnages, pressés d'agir, vivent dans une trépidation continuelle : gestes brusques, actions brusquées, rien n'est amené, rien n'est expliqué[2]. Que savons-nous de Rafaël, de Domingo, de doña Urraca? Peu de chose. Est-ce pour satisfaire le goût du public? On pourrait le croire, puisque celui-ci avait sifflé le *Cid d'Andalousie*, trop long et trop lent à son gré. Le *Globe* avait répondu avec indignation en invoquant Sophocle, Euripide et Shakespeare. « Depuis quand cette impatience d'arriver au but, qui tourmente incessamment le public français au théâtre, dût-elle être regardée comme un don heureux de la nature pour sentir la beauté dans les arts[3]? » Le reproche, par ricochet, atteint Mérimée, « impatient, lui aussi, d'arriver au but ». Mais sa défense est habile. « J'imite, affirme-t-il, le trop de rapidité dans l'action et le manque de développement[4] » des drames

1. *Héraclius :* Au lecteur.
2. Méthode « algébrique », dit Planche (*art. cité*).
3. 7 mars 1825, p. 379.
4. P. 101.

espagnols. Et, en 1826, il insistera dans son *Étude sur Cervantès*. « Sans doute, il vaut mieux faire agir les acteurs que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène (l'allusion est directe), mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs et celles de leur temps, autrement la multiplicité des aventures devient, pour le spectateur, aussi fatigante que les tirades. Rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères : en général, ils cherchent à frapper par la singularité des événements, plutôt que par les passions qui les ont causés[1]. » Ainsi Mérimée plaide-t-il « pro domo », mais rien n'est plus contestable. En effet, que trouve-t-on chez les Espagnols? Ou d'inextricables imbroglios qui, tout en brusquant les événements, ralentissent l'action au lieu de la précipiter et paraissent insupportables aux Français; ou des situations grandioses qui se déroulent avec une majesté souvent terrible : tel *El Alcalde de Zalaméa*, *El Magico prodigioso* ou *El Tejedor de Segovia*. Or, Mérimée n'aborde jamais de situations aussi dramatiques, parce qu'il confond la force et la brutalité, la terreur qui naît d'un conflit où sont engagées les âmes et la terreur qui naît d'une sensation physique : croyant épouvanter, il manque son effet par excès de zèle.

Quant à l'imbroglio, il n'en use point, par dédain sans doute, comme il a fait du cultisme. Pourtant, s'il veut donner une image fidèle de l'ancienne comédie, il doit jeter ses personnages en des intrigues compliquées : ainsi mettrait-il en relief leur habileté à en sortir. Il emploie certains procédés chers aux dramaturges espagnols, comme les évanouissements, les reconnaissances, les fantômes[2]..., mais avec discrétion, et il est loin d'épuiser

1. *Portraits historiques et littéraires*, p. 22-23. — Le 1er janvier 1825, Duvergier de Hauranne avait publié dans le *Globe* un article *De la Tirade* (*Globe*, n° 50, p. 237. Signé O.).

2. Cf. p. 28-29, 53, 114, 121, 145, 175.

les ressources que lui offre l'ancienne comédie : masques, échelles de soie, fausses portes, fenêtres truquées, placards secrets, doubles clefs, bref tous les accessoires dont le drame romantique tirera ses effets coutumiers. Mérimée n'utilise qu'à demi le drame de Lope et de Calderon et, sur ce point, il est inférieur à Pixérécourt : car il reste à égale distance du drame espagnol et du mélodrame français. Peut-être, à regarder de près ses artifices, est-il plus voisin de celui-ci que de celui-là ; peut-être se rapproche-t-il davantage encore du roman satanique anglais : telle situation, comme celle d'*Une femme est un diable*, est empruntée au *Moine ;* tel passage de *Inès Mendo*, où Mérimée raconte la fable du pot de terre et du pot de fer, s'en inspire[1]. Il ne néglige pas les effets de terreur chers à Lewis ; l'horrible lui plaît et il cherche à exciter les nerfs, non à provoquer l'émotion. Quand, par hasard, il atteint une plus grande force dans la peinture de la passion, c'est encore à des modèles étrangers qu'il le doit : l'*Amour Africain* lui a été suggéré par une ballade serbo-croate, les *Pobratimi*, et par certaines stances du *Don Juan* de Byron[2].

Les mœurs ne sont pas moins étranges que les situations. D'abord Mérimée procède par petites touches successives et le lecteur est incapable d'avoir une vue d'ensemble ; ensuite, le parti pris fausse l'étude morale au point de la rendre ridicule. Ainsi trois sentiments dominent la vie espagnole au XVII^e^ siècle, le sentiment religieux, l'honneur ou plus exactement le point d'honneur, et l'amour. Or, il n'est plus besoin de démontrer comment la peinture de la religion espagnole ressemble à

1. *Théâtre de Clara Gazul*, p. 104. — *The Monk*, éd. citée, p. 18-195. — Cf. A. Killen, *le Roman terrifiant, ou Roman noir, de Walpole à Anne Radcliffe et son influence sur la littérature française jusqu'en 1840*. Paris, Champion, in-8°, 1924. L'auteur semble exagérer beaucoup cette influence.

2. Cf. *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1922, *art. cité*, p. 184.

une caricature dans le *Théâtre de Clara Gazul*. Mérimée cherche un effet de scandale ; mais il ne peut prétendre à autre chose, puisque le scandale est obtenu au détriment de la vérité. Les caractères, du même coup, s'évanouissent ; moines et inquisiteurs divertissent un Stendhal ou un Jacquemont et nous divertissent encore : quelle impression produiraient ces faux bonshommes au pays des « autos sacramentales » ?

La peinture de l'amour est aussi médiocre. Qu'il s'agisse de don Juan et de M^me^ de Coulanges, de Mariquita que Antonio et Rafaël se disputent comme des chiens, de don Esteban et de la duchesse de Montalvan, de doña Urraca et de don Pablo, ce ne sont qu'amours sataniques où la dépravation remplace le sentiment. On sourit de ces petits drames qui finissent invariablement par un assassinat ou par un suicide[1]. Les femmes dont la jarretière s'orne d'un poignard[2] ne valent pas mieux que les hommes, et leur perversité criminelle ne le cède en rien à la bestialité de leurs amants. Le lecteur ne discerne pas une lueur de tendresse ou de charité dans cette nuit ; les mélodrames que jouent les théâtres du boulevard ne sont pas plus sombres : telle pièce, comme le *Ciel et l'Enfer*, serait digne de l'Ambigu et, aujourd'hui, du Grand-Guignol. Cette immoralité volontairement scandaleuse finit par lasser. Les personnages sont mauvais, fripons et criminels ; ils ne peuvent prétendre ni à la qualité d'Espagnol, ni même à la qualité d'homme, car la vérité des caractères est plus nuancée. Qui donc est foncièrement bon, foncièrement mauvais ? A en croire Mérimée, qui élimine de parti pris le *gracioso* dont la présence reposerait, tout moine espagnol est un possédé du diable,

1. Cf. p. 87, 98, 158, 176.

2. Cf. p. 175. — Le détail, tiré du *Petit diable boiteux* (cf. Martinenche, *ouvr. cité*, p. 40), sera repris par A. Dumas dans *Don Juan de Maraña* (acte III, scène 4). Cf. A. Morel-Fatio, *El puñal en la liga* (*Revue de littérature comparée*, octobre-décembre 1921, p. 473-483).

toute femme espagnole est une débauchée : conception naïve et fausse. Je préfère ce brave chanoine, contemporain de Sully, qui mène tout le jour un travail de bénédictin, remplit ses devoirs religieux avec une ponctuelle ferveur et, le soir venu, se délasse, sans croire faire œuvre impie, avec deux bonnes compagnes, présents du Seigneur, une bouteille et une jolie fille... Cette vérité morale, Mérimée ne l'atteint pas ; elle est dans Rabelais, dans Brantôme, dans Montluc. Patientons ; il la découvrira. Et peut-être, déjà, les personnages de l'*Amour Africain* vivent-ils d'une vie moins factice que les héros des autres saynètes. On suppose, en effet (est-ce un illusion d'Européen ?), que les passions africaines sont plus débridées que les nôtres. Les ouvrages où puise Mérimée justifient la tragique peinture d'un amour dont la violence nous surprend ; il est flatteur pour le jeune dramaturge que, dès 1827, certains critiques aient rapproché, non sans apparence de raison, l'*Amour Africain* d'*Othello*[1]. Une poésie forte et sombre l'enveloppe, car l'Afrique, au début du XIX^e^ siècle, a le prestige des pays lointains. On accepte mieux le crime de la main d'un Hadji Nouman que de la main d'une doña Urraca : *E longinquo reverentia major* est un principe d'art qui n'a pas vieilli. Mérimée l'applique et s'efforce de justifier, grâce à lui, la vérité morale de ses personnages exotiques. « Vous allez vous écrier, fait-il dire à Majona, que voilà deux cavaliers bien peu galants. J'en conviens, et notre auteur a eu tort de ne pas donner à son Bédouin des sentiments plus espagnols. A cela il ose répondre (c'est en effet une audace en 1825) en prétendant que les Bédouins ne sont pas dans l'usage d'aller prendre leur monde à Madrid et que leur amour se ressent de la cha-

1. *La Réunion*, 14 juillet 1827, p. 2. Elle traite par ailleurs l'*Amour Africain* de « misérable parodie » et de « niaiserie » ; c'est tomber d'un excès dans l'autre.

leur du Sahara. Que pensez-vous de l'argument[1]? » On peut penser qu'il est excellent, puisqu'il pose en principe le respect des caractères, mais on peut regretter que Mérimée ne s'y conforme pas toujours.

Cette peinture criarde de la religion et de l'amour espagnols ne vaut pas la peinture des préjugés nobiliaires. Si, dans la première partie de *Inès Mendo*, Mérimée, fils de la Révolution française, semble faire bon marché de ces préjugés[2], si don Luis de Mendoza affiche à l'égard de son titre un mépris qui n'a rien d'espagnol, s'il proclame à la façon d'un héros de Byron : « Je ne me soucie pas plus de la noblesse que de mes vieilles bottes, » si don Esteban, son fils, n'affiche pas des sentiments espagnols lorsqu'il dit : « Sots préjugés!... ombres de mes ancêtres! je briserai mes armoiries plutôt que de renoncer à cette fille, » ou : « ... J'aime mieux être ton amant qu'un gentilhomme, » il faut se rappeler que la première partie est écrite en vue de la seconde (Mérimée l'annonce dans son *Avertissement*) et que celle-ci s'intitule : *le Triomphe du Préjugé*. Voici, en effet, ce triomphe : don Esteban s'impatiente contre don Carlos, qui le raille, « frappe du pied », lui « donne un soufflet », tire l'épée et tue l'insulteur : c'est la querelle de don Diègue et de don Gormas et le lecteur songe, par delà Corneille, aux héros de Calderon. De même, quand don Esteban s'écrie — et n'est-ce pas la réplique directe de la citation précédente? — « Sots préjugés! On les chasse, on s'en croit délivré, et voilà qu'ils reviennent aussi forts, aussi dangereux que jamais...; » quand le sentiment du point d'honneur reprend peu à peu le dessus; quand don

1. P. 99.

2. Il existe toute une littérature sur les mésalliances depuis *Nanine* de Voltaire jusqu'à *Iñez de Castro* de Hugo, en passant par *Mlle de Clermont* de Mme de Genlis et *Ourika* de Mme de Duras... — Mérimée est, en tout, l'ennemi du préjugé.

Esteban invoque « l'honneur espagnol » contre la duchesse qui réplique (c'est Mérimée qui réplique par sa bouche) : « Oh! l'honneur! l'honneur! voilà votre mot; avec ce mot on fait couler bien du sang[1]! »; quand on retrouve chez les femmes, la duchesse de Montalvan par exemple, cette fierté excessive et cette susceptibilité étrange, on admire la peinture fidèle d'un sentiment qui imprègne l'ancienne comédie espagnole.

Néanmoins, le tableau de mœurs, dans le *Théâtre de Clara Gazul*, est médiocre. Faut-il lui opposer le tableau de l'Espagne telle qu'elle nous apparaît chez Cervantès, chez Lope et chez Calderon? Il suffit de remarquer combien l'Espagne que dépeint Mérimée ressemble peu à l'Espagne du XVI^e^ et du XVII^e^ siècle, héroïque, chevaleresque, entichée d'honneur et croyante jusqu'à la dévotion. Les peintures de Lope et de Calderon ont, Dieu merci! un plus puissant relief[2]. Leurs « autos sacramentales » glorifient une religion dont Mérimée ne sait et ne peut faire que la satire. Leurs meilleures comédies mettent aux prises, en des conflits tragiques, l'amour et le devoir, l'amour et la jalousie, l'amour et le patriotisme, l'amour et les préjugés, l'amour et l'orgueil. Leur accent est fier, noble et convaincu. Chez Mérimée, tout n'est que raillerie et nulle part dans son théâtre on ne retrouve l'Espagnol de l'ancien régime[3]. Est-ce à dire que son Espagne soit une Espagne de convention? L'orgueil, le culte de l'honneur, le respect des préjugés, la dévotion évoluèrent et, en évoluant, s'affaiblirent. L'Espagne du XVIII^e^ siècle ne ressemble pas à l'Espagne

1. Pour les citations précédentes, cf. p. 106, 116, 110, 137 et 149.

2. Surtout celles de Calderon, et particulièrement les pièces où la jalousie est dépeinte. Mais les pièces de Lope de Vega, plus scéniques, sont jouées plus souvent en Espagne.

3. Cf. les ouvrages de Martin Hume, *la Cour de Philippe II et la décadence de l'Espagne, 1621-1665*, trad. J. Condamin et P. Bonnet. Paris, Perrin, in-8°, 1912, et G. Desdevises du Dézert, *l'Espagne de l'ancien régime*. Paris, Lecène, 3 vol. in-8°, 1897, t. I en particulier.

de l'ancien régime. Débarrassée de certains préjugés, un peu frondeuse, teintée d'idées françaises et de philosophie voltairienne, libérale par accès, révolutionnaire par à-coups, plus nuancée, plus corrompue, telle elle apparaît chez Moratin et chez Ramon de la Cruz, et telle l'a entrevue Mérimée. Son Espagne porte la marque du XVIII^e^ siècle plutôt que celle du XVI^e^. Encore faut-il prendre garde. Car où sont cet orgueil, cette jalousie, cette dévotion qui subsistent sous des apparences nouvelles? Où sont la galanterie, la politesse, le raffinement dans les plaisirs? Où ce vernis de civilisation, cette délicatesse de sentiments, ce mélange de naïveté et d'hypocrisie? Les mœurs ont perdu en force ce qu'elles ont gagné en douceur; et les mœurs brutales des personnages du *Théâtre de Clara Gazul* ne leur ressemblent pas. Mais la parenté est visible entre Mérimée et tel écrivain espagnol du XVIII^e^ siècle, comme Moratin ou Ramon de la Cruz.

* * *

Nulle part, en effet, cette transformation de l'esprit espagnol n'apparaît mieux que dans les comédies de Moratin et dans les saynètes de Ramon de la Cruz. La seule lecture de *El Petimetre* montre à quel point le tableau des mœurs espagnoles tracé par de la Cruz diffère du tableau tracé par Calderon : plus d'épées, mais des miroirs à bougies; les toiles de Velasquez et de Ribera sont des barbouillages à côté des indiennes et du papier peint; le négligé des cheveux et de la barbe disparaît. « Notre aspect n'effraye plus personne, s'écrie Zoilo; le duel se cache de peur, ainsi que cette vieille friperie de l'honneur qui voulait les jeunes filles chastes, les veuves très pieuses, les épouses recueillies, les vieillards vénérables, les enfants souples comme la cire, l'homme loyal et esclave de sa parole. Parce qu'on vous dit : « Tu

« mens..., » parce qu'on vous souffle votre dame ou autres bagatelles pareilles, faut-il se couper la gorge[1]? » Sans doute, Mérimée ne peint pas tout à fait cet Espagnol moderne. Mais comme voilà son esprit! comme son tempérament le rapproche davantage de de la Cruz que de Lope! comme telle pièce du *Théâtre de Clara Gazul* est plus voisine d'une saynète du premier que d'une comédie du second! Car Ramon de la Cruz s'efforce de peindre les milieux populaires, c'est-à-dire ce qu'il voit, ce qu'il entend, et il peint par petites touches successives, accordant une extrême importance au menu détail. On l'a comparé à Goya[2] et, par ailleurs, son humeur en fait une sorte de Labiche espagnol. Mérimée s'apparente à lui. De même, il est plus près de Moratin que des vieux poètes. Malgré le jugement sévère qu'il porte sur l'auteur de *El si de las Ninas*[3], il l'imite : est-ce parce que Moratin est, avec Gœthe, celui qui, en 1824, trouve sur les scènes du boulevard le plus d'imitateurs[4]? est-ce parce qu'il représente, au théâtre, l'esprit du XVIII^e^ siècle? En tout cas, l'agréable comédie *El si de las Ninas* prouve à quel point ils se ressemblent : même ironie, même comique léger, capable, au besoin, d'enfoncer le trait, même langage naturel, mêmes types dessinés avec prestesse et bonne humeur, telle cette doña Irène, mère brusque, autoritaire, aussi préoccupée de sa grive que de sa fille, mêlant tout à coup une réflexion naïve à une pensée sérieuse, à un mouvement de l'âme qui devrait l'absorber. Ainsi Mérimée fait jaillir le comique d'un mot

1. Ramon de la Cruz, *Saynètes*, trad. A. de Latour. Paris, M. Lévy, in-12, 1865, p. 346-347. Cette traduction rend assez bien le texte.

2. J. Fitzmaurice-Kelly, *ouvr. indiqué*, p. 375.

3. Quatrième article sur l'*Art dramatique espagnol*, 25 novembre 1824. — *El si de las Ninas* date de 1808.

4. Cf. *Journal des Débats*, 14 mars 1824. Compte-rendu au *Théâtre des Variétés* de *le Vieillard et la jeune fille*, vaudeville en un acte de Brazier, Mélesville et Carmouche, imité de Moratin. « De tous les poètes étrangers contemporains, Gœthe et Moratin sont ceux qui, depuis deux ou trois mois, ont trouvé sur nos petits théâtres le plus d'imitateurs. »

naïf jeté au milieu d'une discussion sérieuse, en un moment tragique. Lorsque, dans les *Espagnols en Danemarck*, on repêche Wallis à demi noyé, M^me^ de Tourville ne trouve rien de mieux que de s'écrier : « Il faudrait le pendre par les pieds pour lui faire rendre l'eau qu'il a bue[1]. » Cette comédie peu profonde, toute en silhouettes et en situations rares, qui se joue entre gens du monde, à la lueur des flambeaux, rappelle, dans ses nuances hardies, Beaumarchais et Sedaine. Si Mérimée, voulant dépeindre la vieille Espagne, n'y réussit pas, c'est parce qu'il la voit avec des yeux rajeunis. Une contradiction latente naît alors entre le but poursuivi et les moyens employés : le *Théâtre de Clara Gazul* est l'Espagne de Cervantès et de Calderon conçue selon l'esprit des Moratin et des Ramon de la Cruz, c'est-à-dire l'Espagne du XIV^e^ siècle et du XVII^e^ siècle, dépeinte à la façon du XVIII^e^ siècle.

*
* *

Mais tout n'est pas faux dans cette œuvre, et on entrevoit des lueurs. J'isole à dessein deux ou trois caractères qui présentent un saisissant relief : Don Esteban, tiraillé entre son amour et les préjugés de sa caste ; Inès Mendo, touchante dans sa naïveté et dans sa faiblesse de petite fille ; la duchesse de Montalvan, habile à reprendre son amant et à l'ensorceler[2] ne dépareraient pas un drame de Calderon. Le « mélange de galanterie et de dévotion qui caractérise les peuples du Midi » donne au *Ciel et l'Enfer* une valeur qui n'échappe point au *Mercure du XIX^e^ siècle*[3]. Quant au curé de Monclar, il tient un langage vraiment espagnol ; les sentiments qu'il exprime

1. P. 28.
2. Cf. surtout *Inès Mendo, ou le Triomphe du Préjugé*, jeu II, scène 1 ; jeu III, scènes 1 et 3.
3. *Art. cité*, p. 498.

dans la première scène de la première journée de *Inès Mendo*, quand il s'entretient avec le bourreau, sont naturels, les mots qui les traduisent sont justes, et l'on voudrait retrouver cet accent au cours de toute la pièce. « Un inquisiteur qui condamne un homme sur des preuves assez faibles, crois-tu qu'il soit plus tranquille que toi?... Il est si difficile de connaître la vérité!... Quel autre que Dieu peut se vanter de connaître un coupable?... Quand même on eût imprimé sur ton front le signe d'une profession que les hommes ont déclarée infâme, alors même, Mendo, tu devrais offrir tes souffrances à Dieu, glorifier son nom et attendre patiemment qu'il daigne te retirer à lui. Excommunié maintenant sur cette terre, un jour tu seras associé aux élus. — Crois-tu qu'il y ait des distinctions de rang dans le Ciel? » — Mendo : « Mon unique espoir est en Dieu[1]! »

Cet accent, qui est celui des « autos sacramentales », est rare chez Mérimée. Pourquoi? Parce qu'il subit l'influence anglaise et, ce qui est pis, l'influence de l'école satanique. Ces femmes perdues, ces prêtres débauchés descendent en droite ligne du Père Ambrosio et de la nonne sanglante; ces duels, ces empoisonnements, ces assassinats, ces adultères relèvent d'Anna Radcliffe[2]. Sous l'influence du *Moine* et des *Mystères d'Udolphe*, Mérimée ôte à la plupart de ses personnages le caractère espagnol. Peut-être même s'inspire-t-il du théâtre anglais de la Renaissance, dont quelques saynètes paraissent une caricature grimaçante. Bref, qu'il s'agisse de Marlowe, de Radcliffe ou de Lewis, le résultat n'est pas heureux. Car, sans doute, les Espagnols du XVI^e^ et du

1. P. 103.

2. Cf. *The Monk*. — Cf. F. Baldensperger, *le Moine de Lewis dans la littérature française. Journal of Comparative Literature*, July-September 1903, p. 205-206. Byron était sévère pour Lewis (cf. *Mémoires*, trad. Belloc, t. II, p. 243). — Le *National* (31 mai 1831, article sur le *Moine* de Fontan) est aussi sévère. — Cf. A. Killen, *ouvr. cité*.

XVII[e] siècle ne reculent point devant le sang et ni Lope, ni Calderon, ni Alarcon n'ont peur d'un dénouement tragique. Toutefois, on meurt trop, et trop vite, dans le *Théâtre de Clara Gazul;* les personnages de l'ancienne comédie, depuis le roi jusqu'au paysan, ont un caractère plus noble; en tout cas, leurs passions expliquent ou justifient leur conduite. Puis Mérimée insiste sur le rôle funeste de la femme, rôle qu'elle joue parfois à son insu, parce que tel est son destin. Voyez Mariquita : c'est une pauvre fille innocente, faussement accusée, peu soucieuse de jouer à la sorcière et d'entraîner la mort des deux Inquisiteurs. Mais elle est femme : donc c'est un être de perdition, et Mérimée appuie avec un malin plaisir. A-t-il tort? Tirso de Molina lui donnerait peut-être raison. Souvent, en effet, l'Espagnol en arrive à craindre et à maudire la femme, parce qu'il en a trop souffert : au fond, il l'adore. Cette nuance, qui échappe à Mérimée, le théâtre de Lope la fait ressortir. Enfin, la passion antireligieuse qui fausse le *Théâtre de Clara Gazul* est un héritage de Byron[1]. Sans doute, Mérimée raille avec à-propos les excès d'une dévotion qui, parfois, prête à rire et dissocie prudemment la vraie religion et les mauvais prêtres. « Bien des gens, dit-il dans le prologue d'*Une Femme est un Diable*, pourront être scandalisés de cette audace, qu'ils appelleront sacrilège; mais traduire sur le théâtre les ministres cruels d'un dieu de clémence (notez l'opposition de mots), ce n'est pas attaquer notre sainte religion. Les fautes de ses interprètes ne peuvent pas plus altérer son éclat qu'une goutte d'encre le cristal

1. Menus emprunts à Byron : p. 136. *Don Juan*, ch. IV, st. 65; ch. V, st. 106 (sur la beauté de la main). — P. 36. *Childe Harold*, ch. I; *Don Juan*, ch. I, st. 8 (Séville). — P. 37, 81, 88 (emploi des romances). — P. 70. *Childe Harold*, ch. I, st. 86 et note 1 (guerre à mort aux Français!). — P. 91. *Don Juan*, ch. IV, st. 56 (violence des passions africaines). — Pour les emprunts à Thomas Moore et à Lewis, cf. *Revue de littérature comparée*, janvier-mars 1922, *art. cité*.

du Guadalquivir[1]. » Soit; mais, en pareille matière, le parti pris empêche le spectateur de faire la différence : l'histoire de *Tartufe* en est la preuve. Et, en définitive, qui Mérimée trompe-t-il? Si « là où le bon Torrequemada (*sic*) aurait vu la matière d'un auto-da-fé avec force san-benitos », Mérimée n'a vu que la matière d'une « plaisanterie », peut-on dire que les Espagnols, spectateurs des « autos sacramentales » ou contemporains de Ramon de la Cruz, aient été assez « émancipés » pour goûter celle-ci[2]?

L'influence du XVIII[e] siècle français et l'influence des écrivains anglais gâtent le *Théâtre de Clara Gazul;* peu à peu l'image véritable de l'Espagnol se brouille. Mérimée revient au type conventionnel du contrebandier farouche « enveloppé dans un grand manteau noir, avec une mine de sacripant » et « la ceinture pleine de pistolets[3] ». Il revient à cette Espagne d'opéra-comique dont, il est vrai, le lecteur n'était pas encore fatigué en 1825, aux basquinas, aux jolis escarpins, aux yeux noirs brillant comme des escarboucles, au « grand manteau sombre, comme en portent les Espagnols, un soir..., par un temps de brouillard[4]... », aux échelles de soie, aux guitares, aux épées de Tolède. Tout de même, ce n'est pas le fond de l'œuvre. Celle-ci, malgré ses insuffisances et ses défauts, n'est ni ennuyeuse ni négligeable, et si elle ne passionne jamais elle amuse; car deux qualités plaisent en elle : le réalisme et la personnalité.

1. P. 74.
2. Sur le chapitre religion, Mérimée s'apparente encore non seulement à Byron, mais à notre XVIII[e] siècle (cf. Estève, *Études sur la littérature préromantique*. Paris, Champion, in-8°, 1923, p. 83 : *le Théâtre monacal sous la Révolution*).
3. *Théâtre de Clara Gazul*, p. 49.
4. *Ibid.*, p. 18 et 23.

*
* *

Ce réalisme n'est pas nouveau sur la scène[1]; la simplicité du ton, dans le *Cid d'Andalousie*, avait porté un premier coup au « style troubadour », mais celui-ci n'était pas mort. Mérimée l'achève, et, tout d'abord, reprenant la tradition de Diderot et de Mercier, campe des personnages qui ne sont plus des héros de légende. Tels types, comme le Résident français ou comme Charles Leblanc, ressemblent à des types de Daumier, crayonnés sur le vif. L'observation directe, toujours fine, souvent malicieuse, apparaît clairement, et le *Globe* a raison de louer la vérité d'une observation qui n'est pas sans hardiesse. Les habits du Résident « sentent le tabac à faire évanouir », et lorsque celui-ci apprend la venue d'une Française, il demande à Lafleur « son habit bleu, sa montre à breloques et un peigne ». Quant aux « baragouineurs d'Espagnols », ce sont des « moricauds à la peau noire », entichés de leur « monacaille », et l'île de Fionie est pour Don Juan « une antichambre du Purgatoire ». M^me^ de Coulanges joue à la bouillotte chez le Résident et « décave » tous ses adversaires. La scène entre le Résident, Charles Leblanc et M^me^ de Tourville est, malgré le coup de théâtre mélodramatique qui la termine, une des plus amusantes à cause du naturel de l'expression. Le portrait que le Résident trace de La Romana, la scène du naufrage où l'anxiété se lit sur chaque visage, le récit de l'arrestation de Pichegru, l'histoire des premières amours de M^me^ de Tourville offrent les mêmes qualités, si rares en 1825[2]! Le dialogue

1. J.-J. Ampère dit que les lecteurs s'étonnèrent de « trouver là où ils attendaient quelque contre-épreuve artificielle de la muse romantique de Calderon ou de Lope un tableau vivant des mœurs contemporaines » (*le National, art. cité*). C'est l'essentiel.

2. Cf. p. 13, 14, 15, 20, 22, 53, 17, 27, 34 et 44.

est alerte. — M^me^ de Tourville : « Moi, j'ai toujours eu du faible pour les gens de cœur. Le premier que j'ai eu, c'était un général qui est parti pour l'Amérique... Les sauvages me l'ont mangé après l'avoir rôti. — Ce que je te dis est exact. » — M^me^ de Coulanges : « O Dieu! » — M^me^ de Tourville : « Je me souviendrai toujours d'un gros banquier qui m'entretenait à douze mille francs par an. Un jour il se laissa donner devant moi une paire de soufflets par un petit sous-lieutenant de chasseurs à cheval, qui n'avait pas un sou vaillant. Ma foi! je ne pus m'empêcher de quitter le richard et de prendre le petit chasseur... Mais c'étaient des bêtises. J'étais jeune alors... et je m'en suis bien repentie, surtout quand il s'est mis à me donner des coups de cravache. — Si j'étais homme, je serais militaire, c'est sûr[1]. »

Ainsi Mérimée atteint le réalisme par la vérité de l'observation[2]; mais l'âme espagnole, une fois de plus, lui échappe. Faut-il s'en étonner? Les meilleures scènes réalistes mettent aux prises des Français; avec eux seuls Mérimée est à l'aise. Si l'on veut saisir la différence entre le réalisme superficiel de Mérimée et le bon réalisme espagnol, que l'on compare au *Théâtre de Clara Gazul* un livre moderne : *la Hostería de Cantillana*, par A. de San Martín[3] : ces pittoresques scènes d'auberge où défilent les types du temps de Philippe IV ressuscitent, sans effort d'érudition, en une série de tableaux variés, l'Espagne de 1620; l'évocation jaillit du siècle même.

1. P. 44.

2. C'est pourquoi G. Planche écrira en 1832 : « Le *Théâtre de Clara Gazul* marque dans la poésie dramatique la même tentative que le premier et magnifique ouvrage d'Augustin Thierry dans la littérature historique. L'historien et le poète prétendent tous deux à une réalité complète... » (*art. cité*, p. 580). Mais c'est trop de comparer la méthode de Mérimée à celle de Tacite et de Montesquieu (*Ibid.*, p. 581).

3. *La Hostería de Cantillana*, novela del tiempo de Felipe IV por el Bachiller Alonso de Jan Martin; dibujos de R. Marín (B. Rodríguez Serra, editor. Madrid, in-12, 1902). Mais le livre fait songer plus encore à la *Chronique du temps de Charles IX*.

Mérimée, n'effleurant même pas cette vérité, se rejette vers le seul réalisme qui soit facile à atteindre, le réalisme du style. « Au diable leur chienne de musique[1]! », s'écrie le Résident. — « Nos rames, dit un matelot, ne feront pas plus de bruit que la patte d'un canard[2]. » Mais rien n'approche du langage imagé dont use Charles Leblanc; Mérimée se rappelle les grognards de la Grande Armée qu'il a entendus jadis, les officiers en demi-solde qu'il entend encore[3]. Il n'a pas été soldat comme Stendhal; néanmoins il imite à merveille l'argot militaire; Ch. Leblanc parle le langage de Murat, à qui songe Mérimée[4]; les *morbleu!* les *million de tonnerres!* les *mille bombes!* les *sacré nom du Diable!* sont ses gentillesses ordinaires. Il traite les femmes de *damnées femelles*, il dit : *Le four chauffe. — J'ai le corps meurtri comme une pomme cuite. — J'ai si faim que je mangerais mon père sans sel*, etc... Il veut faire *avaler la lame de son sabre* à Mme de Tourville, et sa tirade sur l'*arsenic* est un modèle du genre[5]. Ainsi la prose prend une allure indépendante qui brave l'honnêteté et joue à la dévergondée : Mérimée la dégage avant que Hugo dégage le vers.

*
* *

Voilà qui, une fois de plus, n'est pas dans le ton de l'ancienne comédie espagnole. Ce langage, inconnu de Calderon, rappelle d'assez loin peut-être celui de Ramon de la Cruz; à coup sûr il porte la marque de Mérimée. Car Mérimée se livre à chaque page. Déjà l'esprit antire-

1. P. 13.
2. P. 39.
3. Cf. l'amusante silhouette du « vieux militaire » que trace Bary dans les *Cahiers d'un rhétoricien de 1815* (p. 48). Mérimée s'est servi d'un type semblable pour crayonner Charles Leblanc et le colonel de l'*Enlèvement de la Redoute*.
4. Cf. p. 73, note 17.
5. Cf. p. 52 à 55.

ligieux et l'esprit antimilitaire qui animent son œuvre l'ont trahi. Ses procédés le trahissent plus encore ; ils se ramènent à deux : la désinvolture et le cynisme. Car ce sont des procédés littéraires plus que des défauts « Son caractère? dit le Résident à propos de La Romana..., ma foi..., que voulez-vous que je vous dise...? Je ne sais... Il est toujours à friser sa moustache... Ah ! et puis, c'est un fumeur, un fumeur déterminé. Oui, il passe des heures entières, enfermé avec le marquis, à fumer d'une drôle de façon... avec de petits cigares de papier qu'ils font eux-mêmes[1]... » Peu à peu Mérimée trace le portrait, mais il ne veut pas en avoir l'air ; il affichera la même coquetterie quand il s'agira de Charles IX. Cette désinvolture n'est autre qu'une ironie à froid. « Nous autres qui faisons de la diplomatie, nous comprenons tout de suite le fin des choses », affirme avec un sourire le Résident, et il s'engonce de façon grotesque dans un chauvinisme pour qui le chocolat a une patrie[2]. On n'a jamais mis tant d'art à faire entendre le contraire de ce qu'on veut dire. L'autre procédé consiste à raconter les pires horreurs sur un ton de cynisme tranquille ; Mérimée massacre ses personnages, joue avec la torture et la mort et semble dire : « Cela n'a aucune importance ! » Soyez sûr, en effet, qu'un meurtre n'a, pour lui, aucune importance : il s'amuse avec des marionnettes, et je ne sais pas si, précisément, parce qu'il s'amuse, cette nonchalance est un artifice ou une seconde nature. En tout cas, ce flegme de petit-maître est un désir naïvement juvénile de laisser le lecteur pantois. Mérimée y réussit, parce qu'il a un esprit à l'emporte-pièce, redoutable en société, un peu

1. P. 17.

2. P. 18-19. — Cf. *Chronique du temps de Charles IX*, p. 110-111. — Mérimée se défendra en vain d'être moqueur (cf. lettres à Mrs Senior. *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1879 : lettre du 10 avril 185... — Lettre à la comtesse de la Rochejacquelein, 11 avril 1855. *Revue des Deux Mondes*, 1er mars 1896). Si le reproche le touche au vif, il est mérité.

agaçant dans un livre; cet esprit ne serait-il pas un précurseur lointain du dandysme baudelairien, dont nous ne sommes pas guéris[1]?

Mieux que les erreurs matérielles, il trahit l'écrivain; ce n'est pourtant pas un esprit romantique, car si la personnalité de Mérimée affleure comme une eau qui tend à jaillir, jamais elle ne s'étale. Puis Mérimée, par discrétion, se montre de profil, par défi porte un masque. Voilà le contraire de l'esprit romantique! Mais alors, quel est donc cet esprit? Ne serait-il point un compromis entre l'esprit anglais à la Lewis et à la Byron et l'esprit français du XVIII^e siècle? Mérimée admire Byron, Byron dandy plutôt que Byron poète, et l'impertinent, l'ironique, le vicieux Don Juan est son héros. En Clara Gazul, Don Juan se rencontre avec Voltaire, et la saveur qui se dégage du livre est âcre comme le sang...

* * *

Si la perverse comédienne de Cadix vit encore d'une vie artificielle[2], elle ne le doit ni aux couleurs de son costume, ni à son esprit, ni à son talent de mystificatrice. Elle déconcerte, elle n'émeut point, parce qu'elle n'a pas l'air de croire en son œuvre. Telle pièce, comme les *Espagnols en Danemarck*[3], relève du théâtre pour jeunes filles, à cette nuance près que Mérimée, jouant au bon apôtre, s'amuse à faire rougir les jeunes filles; telle autre, comme le *Ciel et l'Enfer*, rappelle les écorchés de Géricault.

1. C'est ce dandysme moral que Jules Lemaître apprécie le plus chez Mérimée (cf. les *Contemporains*. Paris, Lecène et Oudin, 5 vol. in-12, 1886-1892, 3^e série, p. 36). Tel romancier contemporain n'en paraît-il pas envieux?

2. Le théâtre de l'*Atelier*, en montant *Une femme est un diable* et l'*Occasion* (1922), a mis en relief les qualités toujours jeunes, mais aussi les défauts scéniques de Mérimée.

3. Encore le livre de Mérimée survit-il grâce à elle, comme les *Soirées de Neuilly* grâce à la *Conspiration du général Malet*.

Mais cette œuvre si mince présente un intérêt durable. Elle ne témoigne pas seulement d'un jeune talent qui s'essaye, elle n'offre pas seulement des peintures historiques accommodées au goût du jour, elle marque un progrès dans l'imitation des modèles espagnols. Mérimée, comprenant Lope de Vega, Calderon, Moratin... mieux que personne en France, campe, pour la première fois depuis Corneille, des Espagnols à visages d'Espagnols. Le portrait est défectueux, grimaçant, n'importe! Il n'a plus la marque « troubadour », et c'est beaucoup. Les poètes romantiques sauront quelle voie suivre, et le type nouveau deviendra *Hernani*[1]. Enfin, le *Théâtre de Clara Gazul* est un manifeste romantique d'autant plus important que l'exotisme, le réalisme et le mélodrame s'y fondent et que cette union constituerait le romantisme s'il n'y manquait l'élément essentiel, le lyrisme. Au cours de cette étude, il m'est arrivé de prononcer tantôt le mot romantisme, tantôt le mot mélodrame, tantôt le mot réalisme; et si le premier s'applique au rejet des unités et à la recherche de la couleur locale, le second aux procédés scéniques, le troisième à la liberté d'allures des personnages et au ton du dialogue, il n'en est pas moins vrai que souvent les trois mots paraissent chevaucher l'un sur l'autre. Cette confusion n'est-elle pas un indice? Ne prouve-t-elle pas que les trois éléments ne font qu'un ou qu'ils sont, du moins, difficiles à dissocier; que donc, vers 1825, romantisme, réalisme et mélodrame sont mêlés l'un à l'autre et que, si le premier doit contenir les deux autres, il ne s'est pas encore dégagé de sa forme primitive? Ainsi, dans le *Théâtre de Clara Gazul*, on saisit au vif les caractères romantiques au moment où ils s'allient aux procédés du mélodrame.

Pourtant cette œuvre elle fut loin d'avoir le retentis-

1. Cf. Paul de Musset, *Biographie d'A. de Musset...*, p. 74.

sement de la préface de *Cromwell;* son influence resta limitée, parce qu'elle est une œuvre de salon goûtée par une élite, applaudie par les amis, mais vite oubliée du public. Puis elle s'intitule « théâtre » et elle a le tort de n'être pas jouable. Aucune pièce n'est digne de ce nom, car des scènes mal reliées entre elles ne constituent pas une comédie ; des silhouettes ne remplacent pas un caractère. Où donc est Beaumarchais et son art de la scène? Le *Théâtre de Clara Gazul* est un essai théorique, donc un essai pratiquement nul. Les idées nouvelles qu'il lance n'atteignent pas la rampe, et beaucoup de critiques s'en plaignent, qui voient juste. Duvergier de Hauranne se lamente et, après avoir cité « les proverbes de M. Leclercq et ceux de M^lle^ Gazul », avoue : « Il faut convenir que ce n'est pas assez pour convertir tout un public et détrôner une littérature qui compte deux siècles de domination[1]. » Car Mérimée est un écrivain de cénacle, et le *Théâtre de Clara Gazul* reste une œuvre de cénacle. La bataille n'est pas gagnée, qui s'engage ainsi de biais entre la tragédie classique et le drame romantique. Au point de vue scénique, « le Cid d'Andalousie » a plus fait, malgré ses timidités, que le *Théâtre de Clara Gazul* avec ses audaces. Celui-ci suscite des imitations, dont aucune n'a de portée. Les *Soirées de Neuilly* de Fongeray, les *Scènes Contemporaines* de la vicomtesse de Chamilly, les *Proverbes Dramatiques* de Leclercq restent, eux aussi, des œuvres de cénacle. C'est un beau programme de secouer « l'inaction contemplative » et de « gouverner la réalité par la vérité ». Mais personne n'en est capable. Mérimée agit, et agira toujours, sur de

1. *Le Globe*, 29 avril 1826, p. 292 : *De l'abus de la critique.* L'article est anonyme (et non pas signé O., comme l'indique M. G. Michaut : *Sainte-Beuve avant les Lundis...*, p. 112, note 3, et p. 200), mais il est probablement de Duvergier de Hauranne. — Quelques critiques gardent leurs illusions sur Mérimée et Ch. Magnin croit voir dans le *Théâtre de Clara Gazul* une éclatante victoire romantique (cf. le *Globe*, 30 mai 1829, p. 341. Article sur la *Chronique du temps de Charles IX*).

bons esprits de troisième ordre. Le génie le dépasse et ne lui doit rien.

Peut-on dire au moins que son tableau de l'Espagne exerça une influence sur les écrivains contemporains? Si V. Hugo, A. de Musset, Th. Gautier... lui ont emprunté quelques éléments, ce sont les pires, ceux qui font de l'Espagne une Espagne de carton peint. Les vrais disciples de Mérimée sont, en cette matière, Scribe et A. Dumas : Mérimée, tout le premier, ne devait pas être fier de cette descendance. Quant à l'Espagne des *Orientales*, de *Hernani*, de *Don Paez* et de *Jettatura*, elle aurait existé sans lui, car l'instinct des poètes découvre ce que l'érudition laborieuse met lentement au jour, et les éblouissantes visions d'un Hugo, d'un Musset ou d'un Gautier contiennent, malgré les déformations qu'elles font subir aux choses, plus de vérité que l'œuvre savante de l'ingénieux prosateur.

* * *

Décidément, l'Espagne attire Mérimée, et il fait mieux que la parodier. Sept mois après l'apparition du *Théâtre de Clara Gazul*, à la fin de janvier 1826, il publie une *Étude sur Cervantès*, qui doit servir de préface à la traduction du « Don Quichotte » par Filleau de Saint-Martin[1]. L'étude est annoncée en librairie par un amusant prospectus[2] où, sous le couvert d'un dialogue entre une Comtesse et un Chevalier, Mérimée laisse percer ses préférences romantiques. Il commence par louer dans *Don Quichotte* l'excellente peinture des mœurs et des caractères, le naturel de Sancho, du curé, du bachelier, de la

1. *Bibliographie de la France*, 15 février 1826, n° 926. — Mirecourt, continuant la série de ses erreurs, fait paraître cette « excellente critique » la même année que la *Jacquerie* (*ouvr. cité*, p. 28).

2. Il est reproduit par M. Tourneux dans l'*Age du romantisme*, *art. cité*, p. 6. Sur cette publication, cf. le *Manuel* de Vicaire, t. II, col. 154, et t. V, col. 704-705.

duègne Rodrigue, l'art avec lequel Cervantès fait les portraits, « le mélange de ton et de style, tantôt badins, tantôt sérieux ». Puis, à propos de ce mélange des tons, il décoche une flèche aux classiques. « Vous n'en serez pas scandalisée, dit le Chevalier à la Comtesse, car vous n'êtes pas comme messieurs de l'Académie, ou comme ce monsieur qui, allant à la chasse aux lapins, n'aurait pas tiré un lièvre. » — « Non, sans doute, je ne suis pas classique », réplique la Comtesse. Et le Chevalier de répondre : « Si vous l'étiez, je vous dirais : « Admirez Don « Quichotte. M. de La Harpe l'ordonne »; mais je vous dis à vous : « Lisez-le et jugez-le maintenant que vous « avez vingt-six ans[1]. » Quant à l'article, il serait banal si quelques idées personnelles n'en relevaient la fadeur[2]. Il contient un résumé de la vie de Cervantès, une analyse de ses premières œuvres dramatiques accompagnée de considérations sur l'ancien théâtre, une étude sur *Don Quichotte* et des remarques sur les derniers ouvrages de l'écrivain. S'il ne renferme pas d'hérésies, il est superficiel, car Mérimée travaille sur des matériaux de seconde main et sa documentation est incomplète[3].

Mais cette honnête dissertation présente un double intérêt. D'abord, comparée aux études postérieures où Mérimée étudie à nouveau l'art de Cervantès, elle prouve que les idées du jeune critique ne changèrent pas. Elle prouve ensuite que, dans la discussion du système dramatique espagnol, Mérimée reproduit les théories chères aux amis de Delécluze.

En 1852, dans la critique qu'il fait du livre de G. Tick-

1. A la fin de sa vie, Mérimée goûtera encore le livre, mais non sans réserve (*Lettres à une inconnue*, t. II, p. 356. Lettre du 7 septembre 1869).

2. Il est vivement critiqué par Planche (*art. cité*, p. 590) et par P. Stapfer (*Études sur la littérature française moderne et contemporaine*, p. 341), pour qui l'antipode de la manière de penser et d'écrire de Mérimée est le *William Shakespeare* de Hugo. Rien n'est plus juste.

3. Il l'avouera (*Revue des Deux Mondes*, 15 décembre 1877, p. 763.

nor, et, à la fin de sa vie, dans un article posthume publié par la *Revue des Deux Mondes*, le 15 décembre 1877, Mérimée apprécie l'œuvre de Cervantès. Or, en 1852 comme en 1826, il attribue le même dessein au romancier espagnol : dégoûter à jamais le public des livres de chevalerie ; toute autre explication lui paraît hasardeuse[1]. Il porte le même jugement sur le théâtre espagnol qui lui semble conventionnel[2]. Il garde la même aversion pour le style « culto » qu'il vient de condamner dans la préface d'*Inès Mendo;* jamais il ne lui pardonnera, car il le considère comme un « ennemi de la vérité[3] ». Mais si la vérité, pour un contemporain de Lope, consiste à parler ainsi? Mais si ce langage répond à ses sentiments intimes et s'il en est l'expression la meilleure? Mérimée, dans son assurance, ne se pose pas ces questions. Enfin, il assimile à deux reprises le style « culto » à « nos monotones alexandrins », à « notre rime encore plus monotone[4] ».

Mérimée développe à nouveau ces idées dans l'étude publiée par la *Revue des Deux Mondes*. A vrai dire, cette étude, plus étoffée, pousse l'analyse jusqu'à la minutie. Ce n'est plus un article de jeune homme, mais un article de savant qui travaille sur des documents espagnols de première main, ne laisse plus rien au hasard ou à l'hypothèse et applique consciencieusement à la critique les procédés de la recherche scientifique. Mais si Mérimée développe son article de 1826 et se contente de

Article sur Cervantès, annoncé dans les *Lettres à une inconnue*, t. II, p. 356 et 365).

1. *Portraits historiques*, p. 36-37. — *Mélanges historiques*, p. 253. Même idée chez Paul de Musset (*ouvr. cité*, p. 52). En revanche, beaucoup de critiques espagnols, D. Vicente Salvá, Azorín..., ne sont pas de cet avis et voient en Don Quichotte un livre de chevalerie (Azorín, *Lecturas españolas*, éd. Nelson, s. d., in-16, p. 28-29, 81-83, 103).

2. Je renvoie aux *Portraits historiques*, p. 1, 13, 19, 24, 26, et aux *Mélanges historiques*, p. 239, 257.

3. *Portraits historiques*, p. 21. — *Mélanges historiques*, p. 258-259.

4. *Portraits historiques*, p. 21. — *Mélanges historiques*, p. 262.

le rendre plus solide, s'il garde le fond, amplifie la forme, incorpore les notes au texte, corrige ses traductions, met au point ses hypothèses, contrôle et discute les affirmations des érudits espagnols, en revanche il élimine, au nom de la science impartiale, tout ce qui, dans son premier article, porte la marque de 1825, tout ce qui, par conséquent, fait de celui-ci une œuvre de combat et une profession de foi romantique. Vers 1860, il juge, avec raison, que cet élément d'actualité est périmé. Or, c'est cet élément qui nous intéresse, car, seul, il donne au premier article une valeur historique. Peu importent les idées banales que Mérimée émet sur Cervantès; combien plus vivantes les théories dramatiques qu'il développe! Elles sont le complément naturel des quatre articles publiés dans le *Globe* en 1824 et du *Théâtre de Clara Gazul*.

Faut-il s'étonner qu'à propos de la *Diane* de Georges de Montemayor et de la *Galatée* de Cervantès Mérimée fasse grise mine à la pastorale, « genre assurément très faux » et, selon lui, « très ennuyeux[1] ». Les bergeries lui déplaisent, et ce n'est pas lui qui enrubannera ses personnages. Mais c'est à propos des œuvres dramatiques de Cervantès qu'il expose ses idées personnelles. Celles-ci peuvent se ramener à trois. D'abord le vers doit être proscrit de la scène, à plus forte raison quand il tombe, comme l'alexandrin, dans le style « culto »; c'est surtout parce que Cervantès fut « obligé » d'écrire en vers que ses comédies sont faibles, car, « en tout pays, les vers sont ennemis du naturel[2] », et « un dialogue en vers ou en style « culto », voilà deux conventions, toutes deux ennemies de la vérité[3] ». En second lieu, les unités ne doivent plus être respectées. Lope de Vega, qui sauve les apparences, comme le fait Corneille, pour « ménager les

1. *Portraits historiques*, p. 12.
2. *Ibid.*, p. 19. On reconnaît l'idée de Stendhal.
3. *Ibid.*, p. 21.

érudits », les piétine de bon cœur ; « c'est un bien petit mal que je leur pardonnerais volontiers (aux auteurs espagnols), écrit-il à propos des 1,800 pièces de Lope, s'ils savaient généralement en profiter[1] ». Enfin, il condamne l'union de la poésie et du drame ; Cervantès a échoué dans son drame *Numance* pour avoir tenté cette union. En effet, « vouloir concilier la poésie avec le drame est une entreprise peut-être impossible ; la supériorité doit rester à l'un des deux, si, toutefois, par une malheureuse combinaison, ces deux moyens de plaire ne se détruisent pas l'un l'autre[2] ».

Cette troisième affirmation confirme la première ; Mérimée, qui n'entend rien à la poésie, la rejette du théâtre où elle lui paraît contraire au naturel. Voilà qui est conforme à l'esthétique de Stendhal : celui-ci n'a-t-il pas préconisé le drame en prose et qualifié brutalement l'alexandrin de « cache-sottises » ? Rémusat, Vitet, Cavé, Dittmer partagent cette opinion ; Mérimée, d'instinct et par nécessité, la fait sienne. G. Planche lui donne tort : « A cet égard, écrit-il, Mérimée me paraît se méprendre complètement ; des exemples imposants le réfuteraient, et lui-même, s'il pouvait se résoudre à versifier quelquefois sa pensée (Planche demande l'impossible), gagnerait peut-être une qualité qui lui manque, le développement : le mouvement de la période poétique le contraindrait à multiplier les formes de sa pensée[3]. » La remarque est juste, et les drames de Hugo seraient un « exemple imposant » pour qui réfuterait Mérimée. Il est vrai que celui-ci ajoute avec prudence : « La supériorité doit rester à l'un des deux[4] » (au drame ou à la

1. *Portraits historiques*, p. 22-23. — La *Collection des chefs-d'œuvre des théâtres étrangers* vulgarise alors en France les plus beaux drames de Lope.
2. *Ibid.*, p. 25.
3. *Art. cité*, p. 590.
4. *Portraits historiques*, p. 25.

poésie). En effet, dans les drames de Hugo, la supériorité reste à la poésie, et si *Ruy Blas* et *Hernani* survivent, c'est grâce au lyrisme.

Quant à la violation des unités, on sait que Mérimée en a donné des exemples hardis. Dans son dernier article publié en 1877, il insistera sur ce principe, toujours au nom de Lope de Vega. Et s'il n'est pas indifférent de l'entendre invoquer cette autorité, il l'est moins encore de l'entendre, par une contradiction curieuse, condamner Lope : « Agiter violemment ces personnages pour que de ce grand mouvement il ne résulte rien de vrai, de beau ou de plaisant, c'est une faute qui n'a plus d'excuse. Sans doute, il vaut mieux faire agir les acteurs que de les faire parler par tirades, comme sur notre scène[1] (l'allusion est directe) ; mais que chacune de leurs actions explique leurs caractères, peigne leurs mœurs et celles de leur temps, autrement la multiplicité des aventures devient, pour le spectateur, aussi fatigante que les tirades. Rarement les Espagnols se sont attachés à peindre des caractères : en général, ils cherchent à frapper par la singularité des événements plutôt que par les passions qui les ont causés. » N'est-ce pas condamner et justifier à la fois le *Théâtre de Clara Gazul?* Le condamner, puisque Mérimée, au lieu de s'attacher à des caractères fortement tracés, agite, lui aussi, violemment ses personnages. Le justifier, puisqu'il peut répondre qu'il suit l'exemple de Lope et imite ses défauts. La défense est facile peut-être, légèrement sournoise, et elle ne se soutiendrait pas jusqu'au bout.

Vous rejetez le vers du théâtre, pourrait-on dire à Mérimée, et Lope a écrit en vers. Sans doute, mais voyez comme le naturel y perd ! — Vous préconisez le drame his-

1. Se rappelle-t-il l'article de Duvergier de Hauranne contre « la tirade » ? (*le Globe*, 1er janvier 1825, p. 237. Signé O.). La citation est empruntée aux *Portraits historiques et littéraires*, p. 22-23.

torique en prose quand Cervantès a composé *Numance*. Sans doute, mais voyez comme la poésie tue l'histoire!... Ainsi les qualités et les défauts des Espagnols servent ingénieusement la cause commune. Mérimée a raison quand il prétend que les unités ne sont pas nécessaires et qu'il se réclame de Lope ou de Cervantès comme Stendhal se réclamait, trois ans auparavant, de Shakespeare. Mais il exagère quand il bannit la poésie du théâtre au lieu de s'en prendre aux versificateurs maladroits et aux mauvais poètes. L'alexandrin est détestable chez Campistron, il est excellent chez Racine; il sauvera le drame de Hugo et perdra la tragédie de Soumet. Seul le génie compte; Mérimée, obéissant à ses antipathies naturelles, n'embrasse pas le romantisme dans son ampleur. Il le ramène souvent à une querelle de mots et de forme et le rétrécit à sa mesure.

CHAPITRE VI

ANNÉES DE PRÉPARATION

DU 4 JUIN 1825 AU 4 AOUT 1827

La *Guzla* paraît le 4 août 1827. Entre le 4 juin 1825 et cette date, deux influences agissent sur Mérimée[1] : celle de la vie parisienne, qu'il continue à mener avec l'entrain de sa jeunesse; celle des pays étrangers, qu'il apprend à connaître en érudit et en artiste. La vie parisienne le conduit dans les salons du grand monde où il s'ennuie, dans les coulisses du demi-monde où il s'amuse, dans les milieux d'artistes où il trouve de précieux appuis. L'exotisme le conduit en Angleterre et lui laisse entrevoir l'Espagne et l'Orient à travers les livres. Bref, c'est un mondain qui a l'air de se disperser, mais qui, volontairement, concentre tout en lui.

* * *

Les salons, même ceux qu'on fréquente par devoir, l'attirent. Chez M^me^ Aubernon, chez M^me^ Récamier, Mérimée pratique l'art de s'ennuyer avec décence. On parle politique plus que littérature chez les Aubernon. La société, presque entièrement masculine, se compose d'une quinzaine de personnes et forme un club d'opposition libérale dont la nuance plaît à Mérimée[2]. Car Mérimée, libéral comme son père, ne craint pas d'afficher son

1. Je laisse dans l'ombre les détails insignifiants. Il ne me semble pas qu'avant 1830 Mérimée ait rempli une fonction officielle.
2. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 313-315.

MÉDAILLE EN 1825
PAR DAVID

père, Delphine Gay l'agace, Talma le console. Il se tient correctement, parce qu'il est dans le grand monde, mais il regrette la Pasta et la Schiasetti... Au moins retrouve-t-il toutes ses aises chez Delécluze, qui revient du pays de Galles avec une riche moisson de souvenirs. L'habituelle réunion du dimanche matin est « régulièrement consacrée à la conversation »; souvent, dit Delécluze, « MM. Mérimée, Ampère et A. Stapfer venaient le soir pour lire de l'anglais[1] ». Les lectures continuent de plus belle : tantôt c'est un proverbe (Mérimée cultivera le genre) que Théodore Leclercq, patronné par l'actif éditeur Sautelet, lit chez Fiévée[2]; tantôt ce sont les *Soirées de Neuilly*, esquisses dramatiques dialoguées que Dittmer et Cavé s'apprêtent à publier sous le pseudonyme de M. de Fongeray : Henry Monnier dessine en frontispice une amusante caricature où le public des cénacles reconnaîtra la grosse tête et le gros ventre de Stendhal. Décidément, celui-ci triomphe : les *Soirées de Neuilly* continuent, sans les égaler, les admirables scènes historiques de Vitet où la Ligue revit avec une puissance singulière. Ainsi, en 1826 et en 1827, l'idée du drame historique en prose se réalise : les *États de Blois* et *Malet ou une Conspiration sous l'Empire* prolongent les *Espagnols en Danemarck* et *Inès Mendo*. Mérimée applaudit donc chez Fiévée et chez Delécluze à son succès personnel.

Les drames « romantiques » succèdent aux drames romantiques, tandis que les tragédies s'écroulent comme des châteaux de cartes. Il faut remarquer, en effet, que l'effort de la jeune école porte sur le théâtre, parce que celui qui est maître de la scène est maître du public. Or, cette jeune école, malgré son enthousiasme, n'a encore donné ni le drame historique, destiné à remplacer la tragédie, ni la comédie de mœurs, destinée à rempla-

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 319.
2. *Ibid.*, p. 274-275.

cer l'ancienne comédie classique. Mais elle s'empare peu à peu des genres secondaires, du proverbe, qui est la miniature de la comédie de mœurs, des scènes historiques, qui sont le reflet du drame romantique. En attendant que les chefs réalisent l'idéal nouveau, d'habiles écrivains familiarisent le public avec cet idéal : tous appartiennent à la rédaction du *Globe*, au cénacle de Stendhal et à celui de Delécluze : ce sont Théodore Leclercq, Romieu, Cavé, Dittmer, J.-B. Sauvage, Rémusat... Si, comme on vient de le voir, les *Proverbes Dramatiques* ou les *Soirées de Neuilly* sont applaudis par la presse romantique, il ne faut ni exagérer ni diminuer la portée de ces succès d'attente, car ils renforcent, en 1827, l'action du vaudeville et du mélodrame. Indirectement, Mérimée se trouve mêlé à cette lutte. Le 11 juillet 1827, le jeune Théâtre des Nouveautés, qui se pose en champion des idées romantiques, donne une pièce intitulée : *les Proverbes au Château ou les Plaisirs de la campagne*, pastiche en trois tableaux mêlés de couplets par M^lle^ Desrosiers[1]. L'*Amour Africain* est représenté au cours de la pièce, et André-Marie Ampère se demande si toute la pièce ne serait pas due à la plume de Mérimée. « Je le croirais[2] », dit-il à son fils. Malheureusement, il n'en est rien. M. Émile Bouvier a démontré que les *Proverbes au Château* sont l'œuvre d'Edmond Rochefort et de Paul Duport ; le *Globe* et la

1. Sur les *Proverbes au Château*, je renvoie une fois pour toutes à l'étude de M. Émile Bouvier, *les Débuts de Mérimée au théâtre (juillet 1827)* (*Mélanges* offerts à M. G. Lanson par ses amis et ses élèves. Paris, Hachette, in-8°, 1922, p. 355).

2. *Correspondance et souvenirs de A.-M. et J.-J. Ampère...*, t. I, p. 465. A.-M. Ampère n'a pas lu la *Pandore*, qui déclare, dès le lendemain de la représentation, que « le petit drame inséré dans les *Proverbes* est de M. M. ». La phrase est claire et l'initiale transparente. D'ailleurs, pour qui connaît Mérimée, cette M^lle^ Desrosiers ressemble à Clara Gazul comme une sœur. Cf. G. Vicaire, *P. Mérimée a-t-il été vaudevilliste ?* Paris, H. Leclerc, in-8°, 1903. Vicaire ne mentionne pas les *Proverbes au Château*. — Cf. Ch. Magnin, *Causeries et méditations*, t. I, p. 247.

Pandore en font foi[1]. L'intrigue est curieuse; les vaudevillistes, partisans des romantiques, divisent la pièce en deux parties : dans la première ils imaginent une comédie, *Dorante et Frontin*, bâtie selon les procédés classiques et destinée à en montrer l'inanité; dans la seconde ils reproduisent, à peu de chose près, l'*Amour Africain*, qui doit prouver l'excellence des procédés romantiques. Le procédé est enfantin et de mauvaise guerre : il consiste à accumuler d'un côté le plus d'invraisemblances possible et, de l'autre, à mettre en relief ce que l'on croit être la vérité selon les principes du *Globe*. Or, c'est Mérimée qui est choisi comme porte-parole du *Globe* et du clan romantique. Le choix même des vaudevillistes est un symptôme : il se porte sur un chef de file dont les audaces sont connues. Par ailleurs, j'imagine que Mérimée, sans se mettre en avant, n'est pas fâché de voir que son proverbe affronte la scène et devient un signe de ralliement. Il ne collabore point, mais il autorise, approuve, donne des armes en sous main : c'est sa façon d'agir, à la fois hardie et prudente. Il approuve d'autant plus que les *Proverbes au Château* sont une œuvre de polémique dirigée contre les classiques au même titre que le *Théâtre de Clara Gazul*. Voilà qui est dans sa ligne. Aussi n'hésite-t-il pas, et si les auteurs, au cours des dix représentations, sont obligés de remanier le texte et d'adoucir le dénouement, le coup n'en est pas moins porté. Sur la scène des Nouveautés les audaces des Bédouins, leurs furieuses et sanglantes amours, leur rivalité shakespearienne sont tolérées, sinon applaudies. La pièce se traîne et tombe; elle semble trop violente et

1. Le *Globe* du 14 juillet et la *Pandore* du 12 juillet 1827. — Sur la représentation et sur la distribution des rôles, cf. L. Henry Lecomte, *Histoire des théâtres de Paris. Les Nouveautés*, 1827-1832, 1866-1873, 1878-1906. Paris, H. Daragon, in-12, 1907, p. 28-29. — Mérimée, toujours habile, laisse jouer sa pièce au moment où les genres secondaires atteignent leur apogée.

haletante, le dialogue déconcerte par ses outrances et le dénouement paraît « indécent ». Les classiques clament leur indignation[1], le *Globe* et toute la presse romantique applaudissent. C'est une « escarmouche » où le petit drame en prose affronte pour la première fois le public. Hugo empruntera-t-il à Mérimée l'apostrophe célèbre : « Mon lion » ? Il se peut, et voilà qui pourra consoler Mérimée d'un échec sur lequel il gardera toujours le silence. Au reste, cet échec honorable est dû moins aux défauts de l'œuvre qu'à la timidité des acteurs et à l'incertitude du public. Il nous permet de préciser d'abord l'état d'esprit de ce public qui a sifflé Shakespeare en 1822, qui, aujourd'hui, hésite devant une sorte de « pochade » romantique, qui, dans deux mois, applaudira les acteurs anglais : l'*Amour Africain* n'est-il pas la caricature d'*Othello* que les Parisiens acclameront en septembre? Le progrès est immense et les journaux les plus hostiles en conviennent. S'il conseille aux « sectateurs de la nouvelle école » de chercher « d'autres moyens de... convertir » le public, le rédacteur de la *Réunion* fait cet aveu : « Après avoir, par degrés, accoutumé le public à des invraisemblances essayées sur les scènes secondaires, vous pourrez l'habituer progressivement à sacrifier l'intégrité des méthodes à la vivacité des impressions. Mais, pour cela, il faut, indispensablement, commencer par réussir; sans cela..., vous serez toujours accusés d'impuissance... Vos pastiches compromettront... l'art dramatique que vous abâtardirez[2]. » Déjà le *Globe* a jeté ce cri d'alarme. Il n'en est pas moins vrai que les novateurs aident le romantisme à sortir de l'ornière et que tant d'efforts ne seront pas vains.

En second lieu, la tentative de Mérimée nous permet de mieux apparenter le jeune écrivain. Auteur de saynètes

1. Cf. *La Réunion*, 14 juillet 1827.

2. *La Réunion*, art. cité : *Escarmouche contre les classiques au théâtre des Nouveautés.*

et de proverbes, Mérimée se confine déjà dans les genres secondaires, et l'on pressent en lui l'auteur des scènes historiques. Incapable de se hausser à la comédie de mœurs et de continuer la tradition de Molière, de Marivaux et de Beaumarchais, incapable de concevoir le grand drame historique que préconise Stendhal et que réalisera Hugo, il se rabat sur des œuvres minces dont la portée est limitée. Ainsi, en 1827, il est plus près des vaudevillistes, comme Dartois ou Mélesville, que des poètes romantiques : est-ce à dire qu'il se révèle un vaudevilliste remarquable? Non, car il lui manque les qualités vulgaires qui sont indispensables pour réussir sur les scènes du boulevard. Mais un vaudevilliste malicieux sommeille en lui. On verra bientôt qu'il n'est pas éloigné non plus de Pixérécourt et que, s'il lui arrive de parodier le mélodrame, il lui arrive également d'y réussir à merveille. Son intelligence et son goût l'empêchent de tomber aussi bas que Théaulon ; mais son scepticisme et sa désinvolture l'empêchent de monter aussi haut que les poètes. Alors il reste à mi-pente, avec Rémusat, Vitet, Leclercq, Cavé; cette famille d'esprits serait la sienne, s'il n'avait plus de mordant, d'originalité, de souplesse et, somme toute, de talent que ces honnêtes écrivains du cinquième ordre.

Toutefois, il faut lui savoir gré de s'unir à eux pour mener le bon combat. Plus que jamais l'effort est nécessaire, car les résistances s'affirment chez les classiques dont il ne suffit pas de parodier les modèles. Les novateurs le comprennent... Lorsque, le 1er novembre 1825, le *Globe* examine la situation, il note avec joie les progrès accomplis et se félicite que des journaux littéraires comme le *Mercure du XIXe siècle* et la *Revue Encyclopédique* se rallient aux nouveaux principes de liberté; mais il ajoute : « Nos ennemis paraissent décidés à se renfermer dans le théâtre comme dans une dernière forteresse;

et là, protégés par de vieux et solides retranchements, défendus d'ailleurs par de puissants auxiliaires qu'on appelle censeurs, ils menacent de nous opposer encore une longue résistance. Dirigeons tous nos efforts contre ces retranchements[1]... Hélas! malgré ces efforts, les drames romantiques tombent souvent à plat[2]. Ils n'ont pas besoin, comme dirait le *Globe* en son langage militaire, des coups de bélier de Cyprien Desmarais, de Baour-Lormian ou d'E. Géraud pour s'effondrer. Leur médiocrité les tue net. Un après-midi, la petite compagnie qui entoure Delécluze va chez Ampère, où, pour se mettre en verve, on doit lire un drame « romantique ». Un ennui mortel s'empare des auditeurs : Stapfer, Sautelet et Mérimée bâillent. On félicite les retardataires, les frères Jussieu...

Mais on oublie les insipides lectures quand, le dîner fini et les dames retirées, on discute autour du poêle vivement chauffé. La nuit estompe la chambre et le feu éclaire les poses négligées des jeunes gens. Des théories de Jussieu sur la botanique, on remonte aux découvertes de Cuvier sur les fossiles, de celles-ci à la création du monde, aux destinées de l'homme, au bonheur éternel...[3]. Telle est, en 1826, cette jeunesse intelligente et vive surprise dans son intimité, autour du grand savant qui rêve et ne s'aperçoit pas du laisser aller de ses hôtes. Chez Cuvier, c'est la même liberté d'allure et de ton; entre deux graves discussions sur les fossiles, Jean-Jacques Ampère contrarie « par une blague ironique les admirations de M^lle^ Sophie », et ce « gros Méphistophélès de Beyle »

1. 29 octobre 1825. Article anonyme.
2. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 319.
3. *Ibid.*, p. 321-322. — Sur A.-M. Ampère, cf. *Revue générale de l'Électricité*, 6^e^ année, numéro spécial de novembre 1922 (consacré au grand savant à l'occasion du centenaire de ses découvertes). Ampère était alors professeur au Collège de France (chaire de physique générale expérimentale) depuis 1824; Cuvier y enseignait l'histoire naturelle et Thénard la chimie.

discute avec ces dames les mérites des choses et des hommes et du *Globe* surtout[1].

Ainsi les théories scientifiques n'effraient pas Mérimée. Ce large horizon des sciences exactes et des sciences expérimentales ne déplaît point à son esprit libéral en politique, en littérature et en art. Au contact journalier des grands savants, son indépendance s'accroît, sa curiosité s'aiguise. La méthode précise d'un Ampère ou d'un Cuvier, comme celle d'un Jacquemont, développe en lui ce don d'observation minutieuse et probe qui s'applique à ne pas déformer les choses. La rigueur du savant deviendra chez lui la rigueur de l'artiste, et il fut ainsi doublement préservé, par sa nature et par sa formation, des excès romantiques.

La science, peu à peu, s'infiltre, en effet, dans les salons; les belles dames et leur cour en jasent, autant que de littérature et de musique. Toutefois, on n'est pas revenu au temps de Philaminte. Il se peut que Mérimée ait assisté chez M^me^ de Pomaret[2] à ces discussions sur « l'homme fossile » et sur les théories révolutionnaires de Cuvier. En tout cas, Étienne, qui fréquente ce salon, lui en apporte les échos. Mérimée connut-il un jour la lecture que, sur la prière de Valéry, Viollet-le-Duc fit de deux ouvrages manuscrits : *les Prisonniers du Caucase* et *la Jeune Sibérienne*[3]? Ces deux nouvelles paraissant trop originales « à la conscience littéraire du classique Valéry », on les soumet au jugement d'auditeurs choisis, et ceux-ci d'applaudir. Tranquillisé, Valéry les publie. Le succès est aussi vif en librairie que dans le salon de M^me^ de Pomaret, et si Mérimée n'assista pas à la lecture, il ne fut, certes, point indifférent au succès de Xavier de Maistre, que, tout enfant, il apprit à goûter.

1. *Correspondance et souvenirs de A.-M. Ampère et J.-J. Ampère*, t. I, p. 428.
2. Delécluze, *Ibid.*, p. 307-308.
3. *Ibid.*, p. 279.

*
* *

Le demi-monde l'amuse et l'instruit plus que le monde ; les lettres adressées par lui à A. Stapfer entre le mois de mai 1825 et le mois d'août 1826 sont significatives à cet égard. On les a caractérisées de « folâtres », avec raison[1]. Spirituelles, frondeuses, pleines de saillies et de malices d'enfant gâté, elles méritent une place d'honneur dans la correspondance de Mérimée, car, par endroits, l'esprit de Voltaire les anime. Ce sont choses légères, histoires amusantes qui nous introduisent dans une société où fleurit le dandysme, conversations mondaines où s'égaie la verve du jeune homme. Tantôt Mérimée envoie à Stapfer des nouvelles de ses amis : Ampère est tout embrasé pour M^me^ Récamier ; Delécluze se promène au pays de Galles...: tantôt il l'entretient de ses œuvres à mots couverts, lui recommande Clara Gazul et lui annonce une « longue lecture », la *Guzla* sans doute, qu'il semble désigner par cette phrase énigmatique : « La Morlaquène est au diable[2]... » ; tantôt il bavarde sur les actrices en renom, est enchanté de la Sontag, attend avec impatience le retour de la Pasta, dont il a annoncé le départ à Sautelet en novembre 1826, dit son mot sur la Schiasetti ou sur la Canzi, raconte avec humour l'histoire de la Mombelli, où le nonce du pape se trouve curieusement mêlé à des affaires d'alcôve et de concubinage[3]... Ce milieu cosmopolite réjouit son cosmopolitisme. Stendhal, pour qui un pareil milieu, fortement teinté d'italianisme, n'a plus de secret, est son guide

1. Elles n'ont été publiées que fragmentairement (Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 33 ; *Journal des Débats. En l'honneur de P. Mérimée.* Paris et Cannes, 28 avril 1907, p. 26-27). Dans la lettre du 3 août 1826, Mérimée fait allusion à un voyage à Boulogne-sur-Mer ; je n'ai trouvé aucun renseignement à ce sujet.

2. *Journal des Débats.* Lettre du 3 août 1826.

3. *Ibid.* — Sur la Mombelli, cf. L. Pinvert, *Sur Mérimée,* 1907, p. 8.

fidèle. Il vient de rompre avec Menta et il confie son chagrin à Mérimée. « Sa conduite, après tout, est raisonnable ; elle aimait le whist, elle ne l'aime plus. Tant pis pour moi si j'aime encore le whist[1]! » Est-ce une pose? Peut-être. En tout cas, ce ton dégagé et cet air de plaisanter avec indifférence sur une désillusion profonde ne surprennent pas Mérimée, formé à la même école.

Les chagrins d'amour ne nuisent pas au travail commun. Tandis que l'un ébauche la *Guzla*, l'autre achève *Armance*. Le 23 décembre 1826, Stendhal adresse à Mérimée une longue lettre où il lui explique le sujet de son roman et lui demande des conseils[2]. Mérimée lui répond : il se déclare incapable de trouver autant d'épigraphes que de chapitres (Stendhal l'en avait chargé, et les vingt-six épigraphes d'*Armance* sont dues, en effet, à son ingéniosité[3]). En revanche, il fait à son ami d'utiles recommandations, celle-ci entre autres, curieuse de la part d'un écrivain qui n'a pas signé le *Théâtre de Clara Gazul* et ne signera pas la *Guzla :* il l'engage à signer *Armance.* Pourquoi? Parce que, de toute façon, dit-il, on reconnaîtra Beyle à son « style cassant » et qu'on dira ensuite : « M. Beyle a eu honte de signer même son nom supposé, donc il a honte de son roman — donc le roman est mauvais — donc ne le lisons pas. » Impressionnante logique que Mérimée aurait pu, le cas échéant, appliquer! Stendhal, féru de logique, ne résiste pas à celle-là et *Armance* paraît avec un avant-propos signé de lui. Il modifie le sous-titre, également sur les conseils de Mérimée, mais il maintient le titre, où Mérimée veut introduire le mot amour. D'aussi infimes détails ne permettent pas de parler d'une collaboration ; toutefois, ces « échanges de vues »

1. A. Séché, *Stendhal*, p. 171.
2. Cf. C. Stryienski, *Soirées du Stendhal-Club*, p. 254-255. — Martino, *ouvr. cité*, p. 181-182.
3. Cf. le *Censeur politique et littéraire*, t. II, p. 92, mai 1902. — *Chronique stendhalienne : Armance et P. Mérimée*, par A. Paupe.

prouvent que Stendhal et Mérimée se consultent avec fruit et que, si l'aîné prodigue ses conseils au plus jeune, celui-ci ne craint pas, grâce à son talent reconnu et à ses premiers succès, de critiquer Stendhal avec autorité.

*
* *

La société des artistes, surtout celle des peintres, l'attire[1]. Artiste, il l'est au vrai sens du mot : son crayon d'enfant, guidé par S. Rochard, est devenu plus habile. Pas un jour il ne manque de fréquenter ces ateliers[2] où, depuis 1824, la révolution artistique se prépare avec plus de lenteur, mais avec non moins de fougue que la révolution littéraire dans les salons. Voici, d'un côté, Delécluze, A. Stapfer, Viollet-le-Duc, P. Lebrun, Mme Aubernon; voilà, de l'autre, David d'Angers, Delacroix, Gérard, A. Scheffer, L. Boulanger... Mérimée n'a garde de sacrifier les uns aux autres. Mieux encore, de riches et intelligents amateurs mettent leur fortune et leur goût au service de l'art; chez eux peintres et sculpteurs discutent avec feu en contemplant d'admirables collections. Entre 1825 et 1830, ces amateurs, dont on souhaiterait que la race ne s'éteignît pas à Paris, ouvrent toutes grandes les portes de leurs ateliers. Deux groupes se partagent les faveurs des romantiques, celui de M. J.-R. Auguste[3] et celui de M. Philippe

1. Il ne néglige pas la musique; en avril 1826, il demande à Jacquemont un billet pour « le concert des Grecs » (cf. Bonnefon, *J. Jacquemont annoté par Stendhal et Mérimée. Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1921, p. 577-578).

2. Les ateliers, les salons et les galeries d'art l'attirent; on l'a vu inviter son ami A. Stapfer à visiter la galerie de tableaux de la rue de Richelieu (*Journal des Débats*, p. 26. Lettre du 6 mai 1825). — De bonne heure, il sera rompu à la critique d'art, et chez Delécluze lui-même, qui fit la critique du Salon de 1822 (cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 144).

3. Sur M. Auguste, cf. E. Chesneau, *Feuilleton du 14 mars 1865* (et non du 4, comme l'indique Tourneux dans *P. Mérimée, ses portraits...*, p. 45, n. 1) *du Constitutionnel : les Petits romantiques*. Mérimée fréquente l'atelier d'Auguste depuis 1825.

Comairas, l'un réunissant les chefs de l'école nouvelle, l'autre des peintres comme Saint-Èvre, des sculpteurs comme Antonin Moyne, Chaponnière et Grenevich. Le premier est le plus illustre, et c'est lui que fréquente Mérimée; le jeune homme devient l'ami de M. Auguste, qui n'est pas un simple amateur. Grand prix de Rome pour la sculpture, Auguste, après un séjour en Italie, où Géricault a vivifié son art un peu sec, s'adonne à la peinture, copie Watteau, exprime en de fortes aquarelles le sentiment de l'émotion pittoresque. Il exerce, dit-on, une influence sur Delacroix et sur P. Huet; moins grande, mais indéniable, est l'influence qu'il exerce sur Mérimée : goût de la vie mondaine, habitudes anglaises, snobisme du « turf... », tels sont les points communs entre les deux hommes; tous deux sont férus d'aquarelles, où Auguste est passé maître, où Mérimée n'est pas maladroit; tous deux copient les chefs-d'œuvre italiens, espagnols ou flamands et, réagissant contre l'école de David, cherchent à retrouver en ceux-ci le naturel et la vie; tous deux sont curieux de couleur locale exotique, de dessin d'après l'antique, d'élégances mondaines, et ce bizarre mélange n'est pas dépourvu de saveur. Enfin, chez Auguste comme chez Delécluze, on discute le soir, parfois très avant dans la nuit, avec une fièvre qui communique à tous l'excitation morale d'où naissent les grandes œuvres. Mérimée, scrupuleusement fidèle à ces réunions, y rencontre E. Delacroix si beau d'exaltation créatrice, David d'Angers si peu maître de son cœur ardent, Paul Huet si mélancoliquement rêveur; d'autres, moins célèbres, mais pleins d'une fougue généreuse, l'Anglais Bonington, dont le flegme s'échauffe en de pareils voisinages; le baron Schwiter, qui peint d'admirables portraits; Pierret, ami intime de Delacroix et critique d'art averti; Poterlet, qui copie Rubens et Le Nain et fait vivre sur la toile les grandes scènes des romans de W. Scott, etc... Que

l'aube est donc merveilleuse, qu'elle est donc lourde de promesses pour ce jeune amateur de vingt-deux ans!

Comment, avec de tels maîtres, Mérimée ne compléterait-il pas les leçons de Rochard et de Lawrence? Comment, au sortir de ces réunions fructueuses où l'âme éclaire l'intelligence, où l'on discute avec foi les principes de l'école romantique, comment n'essaierait-il pas son crayon et son pinceau? De fait, il travaille avec une ardeur amusée, s'exerce aux esquisses, cherche le secret des maîtres, comme font Poterlet et Auguste. Léonor Mérimée loue les qualités de son fils, sans fermer les yeux sur ses défauts : « L'impulsion que Prosper a reçue de vous subsiste dans toute sa force, écrit-il en 1827 à Rochard, et son plus grand plaisir est de mettre de la couleur sur du papier. » Il ajoute : « Vous avez imprimé à Prosper un désir de peindre qui ne s'est pas ralenti. Il a copié à l'aquarelle quelques esquisses que j'ai faites d'après Rubens, et ses copies sont fort exactes[1]... » On le voit, Mérimée s'attaque aux maîtres; il ne copie pas seulement Rubens, mais Géricault, et, la même année, il emprunte à Auguste ses études, dont l'une représente « un cheval blanc qui se détache sur une draperie rouge[2] ». En revanche, son père lui reproche de n'avoir pas « des fondations solides » et de ne savoir dessiner ni un œil ni l'attache du poignet. Il s'en console d'ailleurs. « J'avoue que s'il eût commencé plus tôt, je le verrais barbouiller du papier avec plaisir; mais puisqu'il s'est lancé dans la littérature et qu'il a débuté avec quelque succès, il me semble, quand je le vois employer une matinée entière à peindre, qu'il perd son temps[3]... »

Au fond, le bourgeois qu'est Léonor Mérimée s'inquiète de voir son fils, qui n'a aucune situation, s'adonner aux beaux-arts et à la littérature. Et tandis que,

1. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 100-101.
2. Tourneux, *ouvr. cité*, p. 45.
3. Pinet, *ouvr. cité*, p. 101 (lettre à S. Rochard du 13 avril 1827).

fidèle aux formules classiques, il s'irrite contre la jeune école de Delacroix et la combat avec une grave indignation, parce qu'elle a le tort, selon lui, de copier l'école anglaise, tandis qu'il juge dangereux les nouveaux principes d'art et que la voie où l'on s'engage lui paraît « une voie de perdition[1] », son fils incline de plus en plus vers les grands peintres romantiques. Il fréquente le salon de Gérard[2], où la société parisienne se réunit en des soirées dont l'éclat n'a pas été surpassé : profusion de lumières qui mettent en valeur la *Psyché* et la *Bataille d'Austerlitz*, musique de chambre avec le concours de la Pasta, de Donzelli et de Zuchelli, dont les belles voix font goûter l'ancienne musique italienne de Paesiello, de Fiovaranti et de Cimarosa (Stendhal doit se délecter, retrouvant la Pasta et Cimarosa, tous ses amours!), improvisations du Florentin Sgricci en son costume bizarre (les Italiens sont décidément à la mode, comme au temps de François Ier, et « la bonbonière (*sic*) de Favart » est accaparée par eux[3]); déclamations de Delphine Gay, « jeune Muse vêtue de blanc..., d'une beauté ravissante »; discussions d'art fort vives entre Gérard, Ingres, Pradier et Thévenin... Peintres, musiciens, poètes, hommes politiques, diplomates, savants, littérateurs « de France et de toute l'Europe... », où trouver un milieu plus divers et plus nuancé dans sa diversité? Chez Mme Aubernon, Mérimée rencontre Ary Scheffer, dont les opinions libérales en politique et en art s'affirment sur un ton modéré, mais spirituel, qui doit lui plaire[4]. En même temps, il fréquente l'atelier de David d'Angers. Le voilà donc en rapports avec le grand peintre et avec le grand sculpteur

1. *Ibid.*, p. 67-70.
2. Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 34.
3. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 292. Sur les acteurs italiens à Paris, cf. le *Globe*, 6 avril 1826, p. 240; 15 avril 1826, p. 261; 20 avril 1826, p. 271; 20 juin 1826, p. 412; 5 août 1826, p. 513; 12 août 1826, p. 534. — Mérimée connaît particulièrement Mlle Schiassetti et Mlle Sontag.
4. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 293, 296 et 315.

romantiques. Son père en gémit : mais que faire contre le fol entêtement de cette jeunesse? On devine les idées que David d'Angers et Delacroix exposent à leur ami : réaction contre l'école de David, nécessité de la couleur et du relief, indépendance mise au service d'une inspiration que rien ne bride. Quelle leçon serait plus opposée à celle d'un Cuvier ou d'un Ampère? Mais quelle leçon compléterait plus heureusement celle-ci? Elle l'aère, elle lui donne de l'envol. Ces contrastes paraissent se heurter trop vivement. Mais la vie est faite de ces oppositions, et tout s'harmonise dans un cerveau bien ordonné. Or, le cerveau de Mérimée est solide; qu'il s'agisse de Cuvier ou de Delacroix, d'Ampère ou de David d'Angers, il garde l'empreinte sans perdre son originalité. Mérimée est partisan du progrès ou, si l'on préfère, il s'abandonne à l'évolution. Dans une société travaillée par des besoins nouveaux, il s'unit aux révolutionnaires; Delacroix et David d'Angers le mettent en contact avec le second cénacle, qui, au printemps de 1827, remplace la *Muse française*[1]. Sans doute, Mérimée ne fait pas partie du « Cénacle de Joseph Delorme », mais des échos lui en viennent, grâce à ses deux illustres amis. Dans le salon de la rue Notre-Dame-des-Champs, Vigny, Musset, Nodier, Dumas rencontrent Devéria, les Johannot, Louis Boulanger, Paul Huet... Tous respirent un air imprégné de fortes senteurs printanières; Mérimée ne reçoit le vent que de biais, brise adoucie déjà; Si pourtant cette brise ne l'enivre pas, elle lui est salubre.

Aussi, quand le Salon de 1827 affirme le succès de la jeune école, Mérimée applaudit. Le *Radeau de la Méduse* et la *Barque du Dante* ne sont pas dépassés; mais

1. Cf. L. Séché, *le Cénacle de Joseph Delorme, 1827-1830*. Paris, *Mercure de France*, 2 vol. in-8°, 1912, t. I, p. 68; t. II, p. 10, 104. — E. Marsan, *ouvr. cité*, p. 175-182. — A. Pavie, *Médaillons romantiques*. Paris, Émile Paul, 1909, in-8°, p. 139.

le *Mazeppa* de Boulanger, le *Christ au jardin des Olives* de Delacroix, les *Jeunes filles grecques* d'Ary Scheffer, le *Prométhée* de Rude, le *Grand Condé* de David d'Angers rapprochent les peintres et les sculpteurs des romanciers et des poètes. L'union est complète, et jamais le romantisme, groupant vers 1827 tous les talents et tous les génies, n'a été aussi beau dans sa jeune force; Hugo est solidaire de Delacroix[1], tel poète de tel peintre ou de tel musicien. Mérimée lui-même ne rompra pas les attaches avec les peintres, les sculpteurs et les musiciens d'avant-garde. Déterminer ce qu'il leur doit serait peser des impondérables; à l'heure où les libéraux, dont Mérimée fait partie, se dressent contre le gouvernement de Charles X, où les romantiques gagnent tellement de terrain que le *Journal des Débats* est obligé de renouveler la plupart de ses rédacteurs, où l'horizon s'élargit comme la bataille même, il suffit que le jeune homme suive avec une attention réfléchie les généreux efforts de ses amis et participe à leur élan : chez lui la tête est prise, sinon le cœur.

*
* *

Ce sont encore les artistes qui contribuent à lui faire goûter l'exotisme. David d'Angers, esprit infatigable, cœur généreux, âme ardente, ne se borne pas à recevoir un Victor Pavie ou un Delacroix; son atelier est grand ouvert à la colonie anglaise que fréquente Mérimée, miss Clarke, sir Charles, lady Morgan... En juillet 1827, le sculpteur travaille au buste de Fenimore Cooper et Mérimée rencontre fréquemment chez lui « le W. Scott américain » qui habite la France depuis un an et dont les œuvres se

1. Toutefois, Hugo dit de Delacroix : « Révolutionnaire dans son atelier, il était conservateur dans les salons, reniait toute solidarité avec les idées nouvelles, désavouait l'insurrection littéraire et préférait la tragédie au drame » (*V. Hugo raconté*, t. III, p. 88).

répandent en Europe; en 1826 le *Dernier des Mohicans*, en 1827 la *Prairie* ont été traduits : Sainte-Beuve, le *Globe*, le *Figaro* ne tarissent pas d'éloges. « On ne peut oublier Œil de Faucon », écrit Sainte-Beuve, et ni A. de Vigny ni Mérimée ne l'oublieront en effet[1]. C'est grâce à David que Mérimée resserre les liens qui l'unissent à Gœthe. Gœthe goûte le talent de Mérimée; en mars 1827, il fait tenir à celui-ci, par Humboldt, des présents qui éveillent « des convoitises fiévreuses ». Aussi, lorsque J.-J. Ampère part pour Weimar le mois suivant, il emporte les médaillons du second Cénacle, modelés par David, et, parmi eux, le médaillon de Mérimée[2]. Ainsi les petits cadeaux entretiennent l'amitié; ainsi, dans la vie quotidienne, Mérimée se rapproche des grands écrivains étrangers. A l'heure où un commerce spirituel s'établit entre les peuples, l'œuvre de Gœthe, comme celle de F. Cooper, lui devient familière. Il lit, en méditant la *Guzla*, les *Chants populaires des frontières méridionales de l'Écosse*[3], s'intéresse à la tentative que font A. de Vigny et É. Deschamps pour acclimater en France le *Roméo et Juliette* de Shakespeare, assiste à l'immense effort que tentent les traducteurs pour familiariser le public avec les littératures étrangères, collabore avec Filleau de Saint-Martin à une édition de *Don Quichotte*, suit de près la résurrection des vieilles ballades allemandes ou russes, espagnoles ou anglaises, voire des vieux contes chinois; s'amuse enfin aux récits de voyages que Nodier, Taylor, de Cailleux et A. Pichot ont mis à la mode sous des étiquettes romantiques.

1. Sur David d'Angers et F. Cooper, cf. Henry Jouin, *ouvr. cité*, p. 48. — Courtillier, *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril-juin 1920, p. 177.

2. Sur Gœthe et Mérimée, cf. Baldensperger, *Gœthe en France*, p. 155. — H. Jouin, *David d'Angers, sa vie, son œuvre, ses récits et ses contemporains*. Paris, Plon, 2 vol. in-8°, 1878, t. I, p. 240, note 2, p. 217, et t. II, p. 469.

3. Traduits en 1826 par Artaud (4 vol. in-8°, Gosselin).

Mais il n'est point de ceux à qui l'exotisme littéraire suffit; il veut éprouver la valeur des mots et des choses au contact de l'étranger même. Qu'on ose lui reprocher ensuite le faux éclat de sa couleur locale! Quand il ne peut se renseigner sur place, une habileté qui confine à la ruse supplée à la connaissance directe du pays : ainsi Mérimée donnera-t-il aisément le change. En 1826 et en 1827, il fait, avec allégresse, son métier de voyageur, met toutes voiles dehors, visite l'Angleterre, se familiarise avec l'Espagne et l'Orient.

La patrie de Shakespeare! A cette heure où le nom du poète anglais résonne aux oreilles françaises, on comprend l'attirance que l'Angleterre exerce sur les jeunes romantiques. Déjà, en 1817, Philarète Chasles avait été faire son « éducation shakespearienne » au « spectacle varié » de la vie humaine à Londres et avait rapporté des études sur la société anglaise[1]. La même année, Stendhal avait accompli son premier voyage en Angleterre, où il était retourné en 1821. Son but était d'apprendre à connaître Shakespeare : « Je n'avais rien vu de Shakespeare en 1817 », dit-il... « Il fallait mettre entre moi et la vue du dôme de Milan les pièces de Shakespeare et l'acteur Kean »; puis il ajoute : « Je n'ai qu'un objet, voir jouer les pièces de Shakespeare. » Sa curiosité est satisfaite, puisqu'il peut applaudir Kean dans *Othello* et compléter ainsi, comme Ph. Chasles, son « éducation shakespearienne[2] ». Mérimée est moins féru de Shakespeare et il a des buts plus variés; en réalité, il s'abandonne au hasard, qui est le meilleur guide. Il s'embarque au mois d'avril 1826 avec F. Gérard, E. Delacroix et Duvergier de Hauranne[3]. Delécluze rejoint la petite

1. *Études sur les hommes et les mœurs au XIX^e siècle*. Paris, Amyot, in-12, 1850, p. 73 et 43 à 237.

2. *Souvenirs d'Égotisme*, p. 60-74.

3. *Lettres à une inconnue*, t. I, p. 39. Mérimée ne parle que de son mal de mer. — Delécluze, *ouvr. cité*, p. 326. — Filon, *Mérimée et ses*

bande au commencement de mai. Le 28 juin, Stendhal s'embarque, lui aussi, pour Londres, où il séjournera jusqu'en septembre, mais rien n'indique qu'il se soit joint à Mérimée et à ses amis[1].

On tombe en pleines élections : toute l'Angleterre se démène parce qu'il s'agit d'élire 140 membres de la Chambre des Communes, et comme la politique est, avec l'amour, une grande débrideuse de passions, quelle aubaine pour de jeunes Français qui sont tout yeux tout oreilles ! Chaque semaine, Duvergier de Hauranne adresse à l'éditeur du *Globe* une et parfois deux lettres, où il raconte avec verve les étonnants spectacles dont ses amis sont témoins[2]. C'est un plaisir de le suivre, car il nous offre une *olla podrida* électorale du plus haut goût[3], et sa verve s'égaie à décrire des élections, où « comme dans le drame romantique, le tragique et le comique sont constamment mélangés[4] ». Sir Robert Wilson, candidat, sert de guide ; à Londres, rien n'échappe aux jeunes visiteurs, pas même les menées secrètes des candidats officiels. Sous les noms anglais que Duvergier prodigue, par respect pour la couleur locale, on sent frémir la vie : chariots décorés de banderoles, chapeaux enrubannés, drapeaux flottants aux fenêtres, fiacres habillés d'affiches, placards portés au bout de longues perches... ; quel mouvement ! Mais cette « confusion » est « réglée », ce « tumulte » « pacifique »[5]. Les bouches ouvertes, les figures

amis, p. 35-36. — Chambon, *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1922, p. 399-400.

1. D. Gunnel ne parle pas de rencontre entre les deux écrivains (*ouvr. cité*, p. 16-22).

2. Dix lettres paraissent dans le *Globe* en 1826 aux dates du 8, 13, 15, 17 et 24 juin (p. 281, 393, 397, 401 et 417) ; du 1er, 6, 11, 15 et 29 juillet (p. 433, 455, 457, 465 et 497). Elles seront réunies en un volume en 1827 chez Sautelet, *Lettres sur les élections anglaises et sur la situation en Irlande*. — Sur Duvergier de Hauranne, qui a cinq ans de plus que Mérimée, cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 225-226.

3. Article du 29 juillet, p. 497.

4. Article du 8 juin, p. 381.

5. Article du 15 juin, p. 398.

animées par des passions contraires sont plus curieuses encore à étudier[1]. Voici la salle gothique du Guildhall, l'élection de la cité[2], puis Preston où la lutte est si violente que nos voyageurs en sont tout étourdis[3], Lancaster où Duvergier brosse avec amour un tableau du *chairing*. « Que Charlet n'était-il à ma place ! » s'écrie-t-il devant la « longue procession mêlée de sérieux et de burlesque » où les musiciens chamarrés de rubans et à demi ivres coudoient les porte-étendards chancelants[4]. On assiste dans le Westmoreland à l'élection d'un bourg; à Appleby, « les boutiques elles-mêmes ont une opinion » : discours, dîners, beuveries où l'ale joue son rôle[5]..., les Français ne laissent rien échapper; c'est un étourdissement de kermesse flamande parmi les acclamations et les huées. A Preston, la guerre d'intrigues fait rage; on ne se contente plus d'arborer des cocardes, de faire claquer des drapeaux, on *crache* sur une procession (Duvergier, romantique fervent, demande grâce pour ce mot roturier[6]). A Londres enfin, où nos voyageurs se reposent après cette rude tournée, les bruits les plus divers courent sur les élections provinciales. En Irlande, les élections se font à coups de fusil, tournent à la Jacquerie. On raconte que 150 électeurs ont été brûlés vifs dans une grange[7]... Voilà, pense Mérimée, des mœurs dignes des contemporains de Montluc ! A coup sûr, les élections anglaises, par ce qu'elles offrent de pittoresque et d'imprévu, l'enchantent[8] : la nature humaine s'y dévoile dans ses petitesses et dans ses ridicules. En faut-il davantage

1. Article du 15 juin, p. 398.
2. Article du 17 juin, p. 401.
3. Article du 24 juin, p. 418.
4. Article du 1er juillet, p. 434.
5. Article du 6 juillet, p. 445.
6. Article du 15 juillet, p. 466.
7. Article du 29 juillet, p. 499.
8. C'est, je crois, le spectacle qui le séduira toujours le plus en Angleterre; nous le constaterons à nouveau en 1832. Aujourd'hui, les élections anglaises n'ont rien perdu de leur pittoresque vigueur.

pour séduire le peintre de mœurs qui sommeille en lui?

Mérimée accompagne-t-il Delécluze dans ses courses à travers le pays de Galles, où se déroulent des scènes plus calmes, champêtres et reposantes, où le brave Étienne, « reprenant ses crayons », dessine de frais paysages, des églises et des châteaux gothiques? Goûte-t-il avec lui le charme discret du *home* au sein de la famille Nightingale, dans la maison élégante et simple de Lea-Hurst? Assiste-t-il à ces belles soirées de juillet, « non pas classiquement littéraires, mais d'où s'élève un véritable parfum de poésie »? — « Le soir, pour prendre le frais, on se tenait sur la terrasse, faisant la conversation jusqu'au moment où l'on apportait le thé. Après l'infusion faite dans toutes les règles, et lorsque miss Julia, chargée de ce soin, avait préparé la tasse de chacun, tout en vidant lentement la sienne, elle récitait de mémoire les plus beaux passages de Milton, son poète favori, et cette poésie, si imposante par elle-même, semblait devenir plus solennelle encore, dite pendant la nuit, et sous ce ciel resplendissant d'étoiles[1]. » — Délicate union de la nature et de la poésie! On souhaite que Mérimée, si anglais d'allures et d'esprit, ait goûté l'intime douceur de la vie anglaise. A tout le moins, il respire de loin les poétiques effluves qui soufflent de la charmante maison. Milton est dans l'air[2], et peut-être le classique Delécluze, partageant l'enthousiasme de miss Julia, déclame-t-il ensuite à son jeune ami les beaux vers solennels du *Paradis perdu*.

Mais Delécluze est un vieil homme et Mérimée n'a pas vingt-trois ans. Or, pour la jeunesse les faubourgs de

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 327. — Cf. Stendhal, *Souvenirs d'Égotisme*, p. 67. — Comtesse de Boigne, *Mémoires*, t. II, p. 160, et les ch. XII et XIII. — Delacroix, *Journal*, t. I, p. 140, note 1.

2. Le 30 mai 1826, le *Globe* publie la traduction de quelques sonnets de Milton « peu connus en France » (p. 363).

Londres ont plus d'attraits que le cercle de famille ; Mérimée les fréquente avec assiduité[1]. Il a d'excellents guides, Sutton Sharpe et Ellice, joyeux viveurs qui deviendront ses amis intimes. Il fréquente Duponchel, dandy à la mode, futur directeur de l'Opéra[2]. Les bonnes mœurs y gagnent-elles? A coup sûr, l'étude des mœurs anglaises n'y perd rien. Entre temps, Mérimée assiste aux cérémonies de la vie publique, accompagne peut-être Delécluze aux auditions musicales de l'église Saint-Paul, bouquine au hasard des rencontres, fait d'heureuses découvertes sur la ballade populaire anglaise et sur le folklorisme de W. Scott[3]. Il entre en relations avec les artistes, étudie les aquarelles que son maître, Simon Rochard, expose à Londres[4], visite le célèbre Hazlitt, ancien hôte de sa famille, et Thomas Lawrence. Le voici donc, à nouveau, dans un milieu d'artistes qui lui plaît doublement parce que tout y est anglais. Il ne se contente pas d'admirer les aquarelles de Rochard, qu'un séjour de dix ans à Londres rend plus anglais qu'un Anglais, il prend sans doute avec lui des leçons d'aquarelle[5], car l'aquarelle sera toujours une de ses distractions favorites. « Ce talent d'agrément (l'art de copier les maîtres, avec le coloris exact), c'est à vous qu'il le doit, écrira plus tard Léonor Mérimée à Rochard. Lorsqu'il revint de Londres, où il avait vu vos aquarelles, il crut que rien n'était plus facile ; il se mit à barbouiller

1. Sur le dandysme à Londres, cf. Chateaubriand, *Mémoires d'outre-tombe*, t. IV, p. 245.

2. Cf. *Journal* de Delacroix, t. I, p. 118, note 1, et p. 140, note 1. C'est en 1826, et non en 1825, comme le prétend le commentateur du *Journal*, que Delacroix se lia avec Duponchel.

3. Cf. Chambon, *art. cité*, p. 400 et les notes.

4. Cf. Pinet, *ouvr. cité*, p. 101 (lettre de L. Mérimée à Rochard, 11 février 1831).

5. Cf. Ephrussi, *Gazette des Beaux-Arts*, 1891, 3e période, t. VI, p. 441. S.-J. Rochard, p 447. — M. Ephrussi place le voyage en Angleterre en 1824 et allègue, je ne sais pourquoi, des raisons de famille (p. 462).

du papier, et, maintenant, il en sait assez pour s'amuser[1]. » Rochard fait visiter à Mérimée des ateliers célèbres, et il le conduit, sans doute avec Delacroix, chez le peintre de l'aristocratie anglaise, Thomas Lawrence. Rochard qui peint, lui aussi, les aristocrates de la vieille Angleterre, est éclipsé par le maître, tout glorieux alors. Les journaux français mêmes chantent ses louanges; ils le comparent à Van Dyck et à Velasquez[2]; ses portraits font penser, disent-ils, aux vers de Métastase ou à une mélodie de Pergolèse. « Talent brillant et tout fashionable... », talent « plein d'élégance, de grâce et de charme », s'écrie le *Globe*, et il ajoute (le compliment cache-t-il un reproche?) : « Ses portraits plaisent à tout le monde; ils ressemblent à leurs modèles; un prestige de grâce et d'élégance les environne : ils sont de bon ton, si je puis ainsi parler...[3] » Le *National* définit l'art de Lawrence en une phrase : « Reproduire l'expression la plus agréable de son modèle est une manière de flatter bien supérieure à celle qui consiste à embellir les traits en les rapportant tous à un type convenu. » Ainsi, Lawrence est supérieur parfois à Velasquez[4]. Je doute que Mérimée, après avoir étudié les toiles du maître espagnol au *Prado*, soit de cet avis. Mais, en 1826, il est tout yeux tout oreilles chez Lawrence; et peut-être ce qu'il y a d'artificiel dans le talent « agréable, facile et correct[5] » du portraitiste anglais lui échappe-t-il, quand il écoute celui-ci exposer son esthétique. « Je me souviens, dira-t-il plus tard, d'avoir entendu professer cette théorie à sir Thomas Lawrence[6]. » Quelle est cette théorie?

1. Lettre du 15 février 1831. Cf. Ephrussi, *art. cité*, p. 463. En 1827, Mérimée copie à l'aquarelle des esquisses d'après Rubens.
2. Cf. le *Globe*, 13 janvier 1830, p. 28 (anonyme). — *Le National*, 24 février 1830. Signé Y.
3. *Le Globe*, *art. cité*, p. 28-29.
4. *Le National*, *art. cité*.
5. *Le Globe*, *art. cité*, p. 28.
6. *Portraits historiques*, p. 341.

« Choisissez un trait dans la figure de votre modèle; copiez-le fidèlement, servilement même; vous pouvez ensuite embellir tous les autres. Vous aurez fait un portrait ressemblant et le modèle sera satisfait[1]. » Mérimée est séduit; ce Lawrence lui paraît « un des plus grands peintres de portraits » du siècle[2]. Aussi le jeune homme n'oubliera-t-il jamais ses principes : exactitude scrupuleuse, choix du détail caractéristique, copie servile du modèle, simplification nécessaire de la réalité... Comment Mérimée ne serait-il pas sensible à cette esthétique beaucoup plus que Delacroix, dont l'art est si différent? La leçon que lui donne Lawrence est le meilleur profit qu'il tire de son premier séjour en Angleterre[3].

Aussi, lorsqu'il revient en France au bout de sept mois, en novembre 1826, a-t-il le sentiment d'avoir accompli un voyage utile. Il a perfectionné sa connaissance de la langue anglaise, saisi sur le vif les coutumes et les mœurs anglaises, mené la vie des habitants, approché quelques artistes, contracté des amitiés solides. Il a l'avantage de pouvoir comparer ses impressions à celles des autres voyageurs, Duvergier de Hauranne, par exemple, ou Adolphe Blanqui, dont le *Voyage d'un jeune Français en Angleterre et en Écosse pendant l'automne de 1823* est « un livre utile et sensé », dit le *Globe*[4], ou, mieux encore, Amédée Pichot, dont le *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse* a paru en 1825. Mérimée goûte ce livre, comme tous ses contemporains. A. Pichot a eu raison de ne pas vouloir donner un pendant à l'ouvrage de M^me^ de Staël sur l'*Allemagne*. Son livre — un

1. *Portraits historiques*, p. 341. Cf. le *Globe*, *art. cité*, p. 28.
2. *Ibid.*, p. 341.
3. Sur l'esthétique de Mérimée, cf. Pauphilet, *Mérimée critique d'art en 1839* (les *Annales romantiques*, t. IV, 1907, p. 49, 81, 161). Mais pourquoi M. Pauphilet place-t-il le voyage en Angleterre en 1825? Mérimée insistera toujours sur les théories de Lawrence (*Revue des Deux Mondes*, 1^er^ et 15 août 1839 et 15 octobre 1857).
4. 25 janvier 1825, p. 291-292.

peu long — est une suite de conversations agréables à travers lesquelles le lecteur devine la vie publique et la vie privée des Anglais, un chapelet d'anecdotes où le voyageur amusé n'a garde d'émettre des idées générales et des réflexions philosophiques. « C'est, dit le *Globe*, un journal de voyage, ce sont de véritables lettres tracées en route sans art et sans ordre : il n'y a d'arrangé que les adresses. Compris de cette manière, l'ouvrage ne mérite en général que des éloges : il est plein de choses; apprend beaucoup et surtout excite vivement à apprendre; son utilité de circonstance est incontestable[1]. » En effet, si A. Pichot ne fait pas jaillir, comme M^me^ de Staël, une source de poésie nouvelle, il apporte une contribution précieuse à la connaissance de l'Angleterre et les romantiques puiseront dans son livre. Les allusions à la Jacquerie anglaise, les études sur la statuaire et sur la peinture, les anecdotes sur les bas bleus et les dandys, sur Brummel et la société de Londres, les considérations sur le théâtre et sur Shakespeare; la comparaison du système dramatique anglais et du système dramatique français... offrent un aperçu de la vie et de l'art anglais, dont Mérimée vient de vérifier l'exactitude. Les tomes II et III où Pichot étudie les lettres anglaises, depuis la « littérature frénétique » de Maturin jusqu'aux poètes lakistes, où il analyse *Lalla-Roukh*, le *Moine*, les romans « sataniques », la tragédie de *Cenci*, de Shelley, et surtout l'influence de W. Scott et de Byron en France, n'ont pas été sans portée en 1825[2]. Idées littéraires, sujets dramatiques..., Mérimée leur doit beaucoup. Ainsi le voyage de 1826 complète heureusement la connaissance livresque qu'il a de l'An-

1. *Le Globe*, 29 octobre 1825, p. 921 (cf. 22 novembre et 15 décembre 1825, p. 950 et 1027). — *Journal des Débats*, 22 août 1825.

2. *Voyage historique et littéraire en Angleterre et en Écosse*. Cf. t. I, p. 38, 102, 145, 159, 287, 298, 305, 310, 327, 425, 445; t. II, p. 24, 364, 367; t. III, p. 1, 22, 66-67, 112, 398-399.

gleterre; il est le commentaire animé de ses premières études, le prolongement naturel du livre de Pichot, l'aboutissement des traditions d'art recueillies dans l'atelier paternel.

L'Angleterre ne fait pas tort à l'Espagne. Dès le mois de novembre 1826, Mérimée réclame à Sautelet une édition des œuvres de Calderon[1]. Le libraire s'est trompé dans l'envoi précédent : ni l'édition de J. J. Keil en trois volumes, ni celle de Don Juan Fernandez de Apontes en dix volumes ne lui suffisent. Il veut l'édition de E. Fleischer qui commence à paraître en 1827. Il lit donc et traduit Calderon. Si, déjà, dans l'article publié par le *Globe* le 23 novembre 1824, puis dans le *Théâtre de Clara Gazul*, il a prouvé qu'il connaissait le poète espagnol, il s'efforce de le mieux pénétrer en recourant à l'original[2].

Enfin, il s'initie à l'Orient. Entre le mois de janvier et le mois d'août 1826, J.-J. Ampère le conduit chez Fauriel[3]. Depuis 1822, Mérimée rencontre le célèbre folkloriste chez miss Clarke, mais il n'a eu avec lui que des relations mondaines. En 1826, les rapports entre le savant et le jeune homme deviennent plus fréquents. Sainte-Beuve a dit comment Fauriel, montrant à Mérimée deux volumes de poésies serbes qu'il venait de recevoir, l'engagea gravement à « apprendre le serbe[4] ». J.-J. Ampère, guidé par l'auteur des « Chants grecs »,

1. Cf. Fonds S. de Lovenjoul. Chantilly, B 395 *bis*. — Tourneux, dans *l'Age du romantisme*, reproduit l'autographe.

2. Il écoule alors les exemplaires de la première édition du *Théâtre de Clara Gazul* dont la vente a été lente (cf. *Catalogue* de la bibliothèque de Ch. Delafosse, p. 41).

3. Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 200.

4. *Ouvr. cité*, p. 200. Sainte-Beuve tient ces renseignements de Mérimée. — « C'est lui (J.-J. Ampère) qui me fit faire la connaissance de Fauriel, lequel me dit la première fois qu'il me vit : « Voici deux vo- « lumes de poésies serbes qu'on m'envoie; apprenez le serbe. » Dans ce temps-là, je faisais tout le contraire de ce qu'on me disait. Je pris d'abord Fauriel en grippe. Depuis, j'ai regretté de n'avoir pas suivi son conseil » (Cannes, 29 mars 1868. Cette lettre inédite appartient au fonds S. de Lovenjoul. Chantilly, B 397).

ne recule pas devant le sanscrit; le cousin de Mérimée, Fulgence Fresnel, se remet à l'étude de l'arabe. Donc, jeune homme, apprenez le serbe! Mérimée, tout porté qu'il est vers la linguistique, se bute et, par esprit de contradiction, ne suit pas ce bon conseil. Mais Fauriel le persuade de traduire des romances espagnoles et des poésies serbes. Traduire des romances espagnoles? Pourquoi non? Mérimée en est capable. Quant aux poésies serbes, il faudrait, pour les traduire, « apprendre le serbe »; à défaut, il est de complaisants amis. Pour se mettre au diapason, Mérimée lit et relit les *Chants populaires de la Grèce moderne*, que la récente guerre de l'indépendance hellénique a mis à la mode. Il les lit avec une arrière-pensée : est-il nécessaire de savoir le serbe pour en faire autant? Pourquoi lui, Mérimée, ne tenterait-il pas l'aventure, puisque la patrie de Botzaris et l'Orient tournent la tête de ses contemporains? Il fréquente à Paris une colonie de Slaves, particulièrement de Russes. Il est assidu chez M^me^ Zénaïda Wolkonska, auteur d'un poème historique, et Stapfer le met en relations avec M. Melgounoff. Ces Russes l'attirent par je ne sais quel tour d'esprit mystérieux et mystique qui l'intrigue, lui dont l'âme est fermée au mystère. La poésie naïve qu'ils évoquent le séduit, lui dont le cœur ne s'émeut guère aux accents des poètes. Les ballades orientales que Fauriel lui conseille de lire, ne les rencontre-t-il pas chez eux? Leur conversation n'est-elle pas colorée, chatoyante? Mérimée s'instruit au hasard des conversations mondaines, comme un « honnête homme » du XVII^e^ siècle. Un jour, un de ses amis russes l'aide à traduire une ballade serbe, la *Triste ballade de l'épouse d'Asan Aga*. Le lendemain, c'est le tour d'une autre ballade orientale, et, peu à peu, moitié lisant, moitié causant, prenant à l'un, prenant à l'autre, ajusteur adroit et metteur en scène original, le jeune homme rassemble,

sans y paraître, des fleurs délicatement choisies, jusqu'au jour où un Russe complice[1] porte à Gœthe le bouquet disparate et sauvage.

Ainsi naît l'exotique *Guzla;* car l'exotisme, qu'il s'agisse de l'Angleterre, de l'Espagne ou de l'Orient, imprègne Mérimée. Voyages, lectures, amitiés, relations mondaines, tout développe en lui ce cosmopolitisme intelligent et fécond qui est un des caractères essentiels du romantisme. Romantique, comment ne le serait-il pas? Considérez les deux formes que prend le romantisme en 1826; d'une part, l'exotisme dans l'espace : les *Odes et Ballades* précèdent les *Orientales;* de l'autre, l'exotisme à travers les âges : le *Globe* salue la renaissance du roman historique[2]; voici les essais dramatiques de Vitet, la réédition, par Nodier, de l'ouvrage de La Curne de Sainte-Palaye sur la chevalerie; voici, enfin, *Cinq-Mars.* Avec une sorte d'exaltation qui recule toutes les limites où se heurte le rêve, on cherche la poésie dans l'éloignement des lieux comme dans la brume des siècles, on ressuscite le moyen âge, on découvre, ou l'on croit découvrir (mais quelle charmante illusion!), les Espagnes et l'Italie, la Grèce et l'Orient[3]. Or, voyez comme Mérimée obéit à ce double courant, s'y laisse porter avec une nonchalance attentive, lui qui va publier, coup sur coup, la *Guzla*, toute scintillante du lointain Orient, la *Jacquerie*, toute frémissante du sombre moyen âge.

1. Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 40. — Yovanovitch, *la Guzla de P. Mérimée*, p. 382, note 1.
2. *Le Globe*, 28 octobre 1826, p. 173.
3. Cf. Sainte-Beuve, *Causeries du lundi*, t. XIV, p. 70.

CHAPITRE VII

L'EXOTISME SLAVE : « LA GUZLA »

(1827)

Ce nom de Guzla[1], qu'est-ce donc, sinon l'anagramme de Gazul ? Ce portrait de Hyacinthe Maglanovitch, qu'est-ce donc, sinon le portrait transposé de la comédienne espagnole? A-t-on pu s'y tromper? Nous rions des étrangers, qui furent les victimes de Mérimée, et il nous semble naturel que Gœthe, Kopitar, Jakob Grimm... aient crié au voleur. Mais tel qui rit aujourd'hui eût été, en 1827, au rang des marchands de drap. Qui donc était, qui donc est assez familier avec les littératures slaves pour discerner au premier abord le vrai du faux? L. Léger ne s'y trompe point, quatre-vingts ans après, et démonte prestement cette mécanique; toutefois, un érudit n'est pas le public et l'on sait des hommes très doctes ou très malins qui furent dupes. Le *Journal des Savans* même se laissa piper, et, en février 1829, il était encore dans l'erreur; les romances de Maglanovitch lui « paraissent traduites avec soin[2] ». Mérimée doit sourire; car, telle cette Charlotte

1. La *Guzla* paraît fin juillet 1827 (annoncée le 4 août sous le n° 5104 par la *Bibliographie de la France*). Sur l'édition originale, cf. Vicaire, *ouvr. cité*. — M. Lanson fait paraître le livre en 1826 (*Histoire de la littérature française*. Paris, Hachette, in-12, 1912, p. 1009, note 2). Sur l'historique du livre, cf. W.-M. Yovanovitch, *la Guzla de Prosper Mérimée. Les origines du livre, ses sources, sa fortune...* Grenoble, Allier, in-8°, 1910, p. 541. Ce gros ouvrage, qui contient plus de détails qu'il n'en faut, me dispensera d'entrer dans les minuties.

2. Sur cette mystification, cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 445, 464. — L. Léger, *Nouvelle Revue*, 15 juin 1908, p. 445. — *La Guzla*. Avertis-

dont parle la naïve duchesse d'Abrantès qui, pour intriguer M. de Talleyrand, « arrivait habillée en Espagnole, en Polonaise, en Napolitaine, et puis... dansait le boléro, la mazourka ou la tarentelle[1] », il endosse, après le costume espagnol, le costume illyrien, et d'actrice devient chanteur. Passé maître dans l'art du maquillage, lui, qui conseille à Stendhal de signer ses livres, se garde jalousement de signer le sien.

Il faut chercher dans la thèse de M. Yovanovitch, où ils sont dispersés, les amusants détails sur cet art de maquillage, dont la vanité est grande. Retenons que le livre paraît à la fin de juillet 1827, qu'il contient une préface anonyme de six pages, une *Notice* sur Maglanovitch et vingt-huit ballades accompagnées de notes et de dissertations sur le folklore; que Mérimée le composa entre 1825 et 1827 et qu'il ne l'écrivit pas dans le bureau d'un ministère, car il ne devint fonctionnaire qu'en 1831; qu'il ne songea pas, en le publiant, à couvrir les frais d'un voyage projeté avec J.-J. Ampère, qui se promenait alors en Allemagne; que, peut-être, il méditait la *Guzla* dès 1820 en étudiant la magie et en lisant *Jean Sbogar*. On peut adopter, en faisant des réserves sur le dernier point, la conclusion suivante : « La *Guzla* fut donc écrite en 1825 ou en 1826, en une quinzaine de jours peut-être, mais après avoir été longtemps mûrie et comme élaborée dans la mémoire. Il faut reporter à 1820 la première idée que Mérimée put en avoir, époque où il rêvait avec Ampère « une traduction exacte d'Ossian, avec les inversions et les images naïvement rendues[2] ».

sement de 1840, p. 133. — *Le Globe*, 25 avril 1829, p. 259. — *Le Journal des Savans*, février 1829, p. 125. — Filon, *Mérimée et ses amis*, p. 39-40. — Pouchkine ne fut pas parmi les victimes. W. Gerhard et Bowring, qui furent parmi les mystifiés, étaient d'anciens marchands de drap.

1. *Histoire des salons de Paris*. Paris, Ladvocat, 6 vol. in-8°, 1838, t. VI, p. 216.

2. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 223. Sur tous ces points, cf. *Avant-pro-*

Pourquoi s'amuse-t-il à une nouvelle mystification qui risque de paraître monotone? On a prétendu que c'était pour secouer son ennui, et que son « humeur inconstante », son « goût du vagabondage » le poussaient, tel Jacquemont, à « s'élancer à travers le monde à la recherche de terres inexplorées[1] ». C'est trop dire : d'abord, Mérimée n'a pas le tempérament exalté de Jacquemont; puis, il n'est pas dégoûté d'une civilisation dont il profite en vivant de ses rentes, ni du monde où, loin de s'ennuyer, il s'amuse. « Je passai l'automne à la campagne, écrit-il à Sobolevsky en 1835. On déjeunait à midi, et je me levais à dix heures; quand j'avais fumé un ou deux cigares, ne sachant que faire, avant que les femmes ne paraissent au salon, j'écrivais une ballade[2]... » Ainsi se déroule la flâneuse jeunesse de don Juan au château de Norman-Abbey, ainsi le héros byronien muse-t-il en compagnie des hôtes du manoir gothique... Que Mérimée, après coup, arrange les choses et greffe une seconde mystification sur la première, c'est possible. Mais pourquoi n'aurait-il pas composé la *Guzla* dans la fumée des cigares et dans l'oisiveté laborieuse de cette vie mondaine qui lui plaît tant? Il « ne sait que faire »; alors il écrit. Son petit livre, comme le *Théâtre de Clara Gazul*, n'est pas un lourd travail de bibliothèque. C'est une gageure et il la tient avec élégance, en mettant à contribution ceux-là mêmes qu'il veut tromper. Est-il sûr qu'il ait projeté un voyage en Illyrie avec Ampère? Non; mais certainement celui-ci est complice.

pos et p. 217, 220, 222, 223, 391. — Pour éclairer la question de l'élaboration de la *Guzla*, la correspondance de J.-J. Ampère et de Mérimée nous serait fort utile; elle est inédite et j'ignore qui la détient. A propos du voyage projeté, cf. P. de Musset, *Biographie d'A. de Musset*, p. 113. — A. de Musset, comme Mérimée, aime la mystification.

1. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 523. Mérimée aime les boulevards et en 1827 il attend à Paris, de pied ferme, son hypothétique ambassade (cf. *Revue d'histoire littéraire de la France*, octobre-décembre 1907, p. 701).

2. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 507. Cf. Byron, *Don Juan*, ch. XIII, st. 102.

Peut-être Fulgence Fresnel, qui a visité les pays slaves, donne-t-il à Mérimée quelques renseignements précieux; et les Russes, que Mérimée fréquente, sont d'un grand secours à celui-ci. Ses amis ne se doutent point qu'ils collaborent, une fois de plus, à la confection d'un pastiche. Instruit par l'expérience, Mérimée s'enveloppe de mystère; s'il a mis forcément quelques initiés dans le secret, il se garde de divulguer celui-ci par des lectures publiques, comme il a fait pour le *Théâtre de Clara Gazul*. Il pousse le scrupule si loin qu'il n'entre pas en relations avec son imprimeur et charge de ce soin son ami Lingay. Le croquis de la Guzla et celui de Yacinthe Maglanovitch (ce dernier est signé des mystérieuses initiales A. Br.) restent secrets jusqu'au dernier jour. Est-ce grâce à ces précautions que la supercherie obtient le plus grand succès? Alors que le *Théâtre de Clara Gazul* ne fait aucune dupe, la *Guzla* trompe à peu près tout le monde. Mérimée a donc réalisé un progrès sensible dans l'art de la mystification et il peut rivaliser avec Macpherson ou avec le Tchèque Hanka qui, dix ans auparavant, a trompé, par une ruse semblable, Tchèques, Polonais, Russes et Serbes[1]...

Le procédé est puéril, l'habileté incontestable[2]. D'abord, Mérimée dépayse son lecteur : la Guzla? Les Morlaques? Qu'est-ce donc? Et qu'est-ce que ces noms barbares? Où est ce pays étrange? Où vivent ces hommes bizarres? Personne n'y est allé voir, et je ne suis pas sûr qu'aujourd'hui le public soit mieux renseigné sur la Yougoslavie. Ouvrir un atlas, se documenter dans un ouvrage sérieux est une peine que le lecteur ne prendra pas : donc Mérimée est tranquille; on acceptera son

1. Sur cette préparation, cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 395-398. — L. Léger, *art. cité*, p. 452. — Préface de la *Guzla* (1840), p. 132 : « Mon secret fut bien gardé et le succès fut immense. »

2. Je n'étudie pas dans ce chapitre les trois pièces qui ont paru en 1829, ni les deux pièces qui ont paru en 1842.

érudition les yeux fermés. Puis, tantôt il joue au savant que rien ne trouble, supprime des stances ou des vers, donne des fragments, fait des trouvailles, en impose par son assurance imperturbable; tantôt il se présente comme un modeste traducteur, un folkloriste de circonstance, un antiquaire naïf, un dilettante[1]. Ainsi, en apparence, il contente à la fois les amateurs et les érudits, ce qui est, au bout du compte, le plus sûr moyen de mécontenter les uns et les autres. Mais n'aurait-il pas une intention cachée? L'irrévérencieux jeune homme ne se moque-t-il point à mots couverts du faux érudit qui jette de la poudre aux yeux du public, sans rien savoir lui-même? Ne se moque-t-il point de l'aveuglement des classiques qui approuvent dans une traduction supposée ce qu'ils eussent blâmé dans l'original[2]? Ne s'applique-t-il point à donner au livre une perfection trompeuse? Il faut se méfier quand il parle de son œuvre, soit en 1835, dans la lettre qu'il adresse à Sobolevsky, soit en 1840, dans la préface de la seconde édition. La vérité est que, voulant tromper, il s'est donné du mal pour tromper; il a réussi. Or, à vingt-quatre ans, eût-on le génie de Macpherson[3], on n'y parvient pas sans peine. Mérimée a suppléé au génie par l'intelligence des hommes et des choses.

La présentation est d'une habileté suprême, et la technique ne laisse rien à désirer. C'est la technique des *Mélanges poétiques* de W. Scott, des *Chants populaires de la Grèce moderne* de Fauriel, des *Ballades écossaises* traduites par Loève-Veimars, des *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs* de Népomucène Lemercier[4]. Mérimée fait, par manière de plaisanterie, ce que

1. Cf. *Préface* de la première édition, p. 136, et Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 243.

2. *Lettres à une autre inconnue*, p. x.

3. Cf. Van Tieghem, *ouvr. cité*, t. II, p. 360. Macpherson eut une légère influence sur Mérimée.

4. Planche avoue que Mérimée peut soutenir la comparaison avec Fauriel et Bowring (*art. cité*, p. 582).

Lemercier, Loève-Veimars, Fauriel et W. Scott ont fait le plus sérieusement du monde : même disposition des stances, même imitation des rythmes, même appareil critique de notes et de commentaires, même mouvement lyrique (faux d'ailleurs[1]) sous la même phrase colorée, même recherche de l'exotisme, même structure à la fois solide et souple. L'habileté est si grande qu'on en vient à regretter que la *Guzla* soit un pastiche et porte en elle un germe de mort. Car un artiste n'est pas un homme habile, mais un homme sincère. Mérimée ruse avec le lecteur; tant qu'il fait illusion, c'est merveille; l'illusion évanouie — et elle s'évanouit forcément — le pastiche apparaît. Or, un pastiche, si ingénieux soit-il, n'est pas durable. Nous n'en sommes que plus à l'aise pour reconnaître la valeur de la *Guzla* en tant que pastiche. La colère de Fauriel prouve que Mérimée a touché juste[2], et l'indignation de l'érudit est le plus bel hommage que la science puisse rendre à l'artifice : le public n'a pas marqué la différence entre les *Chants grecs* et la *Guzla*.

M. Yovanovitch simplifie ma tâche; car son étude sur la *Guzla* rend de grands services à la critique française. Il a le mérite de juger l'œuvre au point de vue slave et de l'éclairer d'un jour nouveau en la replaçant dans son milieu et en étudiant les sources avec une patiente minutie. Il montre les qualités et les défauts de chaque pièce et détermine la part qui revient au romantisme et au naturalisme. Enfin, il analyse la portée et l'influence du livre. Mais, en regard d'une œuvre si mince, comme sa thèse est volumineuse, et comme elle fait songer au pavé de l'ours! M. Kuttner, puis M. Ćurčin ont déploré ses digressions, ses insuffisances de méthode, ses erreurs matérielles[3]. Devant cet amas de matériaux, on n'est pas

1. M. Léger l'a démontré (*art. cité*, p. 452). Mais qui s'en aperçoit?
2. Cf. E. Biré, *Portraits littéraires*, p. 26-27.
3. Max Kuttner, *Archiv von Herrig*, 129. Band der neuen Serie 29. band.

loin de leur donner raison. Les grandes lignes s'effacent dans la multiplicité des détails, le lecteur se perd dans le labyrinthe des preuves, les conclusions échappent. Essayons de dégager l'essentiel en étudiant les origines du livre, les sources où Mérimée a puisé, le caractère de l'œuvre et son influence.

*
* *

On découvre à la *Guzla* trois origines : l'exotisme littéraire qui fleurit en 1827 ; le folklorisme du temps et le succès de la ballade serbe ; l'intérêt que Mérimée porte aux peuples primitifs[1]. C'est juste. Mais la troisième cause, qui paraît être la plus importante, M. Yovanovitch ne la développe même pas ; et les deux autres sont tellement voisines qu'il y aurait intérêt à les fondre : l'exotisme, en général, ne suffit-il pas à expliquer la *Guzla* ? Faut-il remonter le cours des siècles et consacrer plus de cent pages à l'histoire des Illyriens dans la littérature française ? En voyant défiler Godefroy de Bouillon et Frédéric Barberousse, Richard Cœur de Lion et Gustave Vasa, le Scythe de la Fontaine et les Bulgares de *Candide*, on songe au plaidoyer de Petit-Jean. Sur les deux autres points, il eût été sage de s'en tenir aux grands noms qui, vers 1827, mettent en honneur la ballade serbe ; d'éliminer cette interminable histoire de la ballade populaire serbo-croate que Mérimée n'a pas connue, sinon à travers les médiocres traductions de Nodier et de Panckoucke, les articles du *Globe* et ceux du *Journal de la Littérature étrangère;* de sacrifier des précurseurs que Mérimée ignore au même titre que « les piesmas héroïques en décasyllabes ». Il eût été préférable de ne pas mêler à la question nettement délimitée de la

3 u. 4 Heft., 1912, p. 486. — Ćurčin, *Archiv für slavische philologie von V. Jagić*, 1913, b. d. 34, p. 254-262.

1. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 13.

ballade serbe l'historique des ballades allemandes, des ballades françaises, des ballades espagnoles, car on discerne mal ce que Bürger ou Herder, Montaigne ou Molière, Restif de la Bretonne ou Florian, etc., viennent faire en cette étude : une accumulation de noms propres n'est pas une preuve[1]. Tout au plus peut-on dire que les œuvres étrangères, traduites ou non, contribuent à créer, aux alentours de 1827, une atmosphère dont tout le monde se grise; que des brises nouvelles soufflent de fort loin, dans le temps et dans l'espace, mais que les artistes ignorent souvent d'où elles viennent; que le poète profite inconsciemment du travail de ses prédécesseurs et des érudits contemporains; que des œuvres émergent, qui servent de ralliement et de symbole.

En 1818 paraît *Jean Sbogar*, en 1820 la traduction de *Lalla Roukh*, féerie orientale où revit le monde enchanté des *Mille et une Nuits*, et le *Voyage dans la Grèce* de Pouqueville. En 1821, Nodier publie *Smarra* et Buchon étudie dans le *Constitutionnel* les chants populaires des Grecs modernes. En 1823, le baron d'Eckstein étudie à son tour les Eddas scandinaves. Les années 1824 et 1825 sont plus riches encore et toutes chatoyantes d'exotisme oriental : voici les *Chants hellènes* d'Alexandre Guiraud, les *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs* traduits en vers français par N. Lemercier, les *Chants populaires de la Grèce moderne* de Fauriel. Voici la traduction de la *Triste ballade de la noble épouse d'Asan Aga* par Panckoucke, *Lascaris ou les Grecs au XV^e^ siècle* par Villemain, la

1. Cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 33 à 110, 155 à 170, 172, 181, 37 et 52 (M. Yovanovitch reconnaît que Mérimée n'a pas dû connaître les *Morlaques* de Justine Wyne), 162-163 (que viennent faire les trochées, les hyperboles, les nombres sacramentels, la palinlogie, les traditions mythologiques et les exploits de Kara-Georges?), 55 (l'auteur doute de l'influence de M^me^ de Staël; alors?), 99, 123, 129, 134 et 139 (qui a lu Christophe Ballard, P.-A. de Laplace et tant d'autres...?). Quant à l'influence d'Hoffmann en France, elle n'est sensible qu'en 1830.

suite des *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs* traduits par Lemercier, qui donne, en septembre 1825, une tragédie sur les *Martyrs de Souli*, les *Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de l'Écosse...*, traduits par Loève-Veimars... En 1826 paraissent le *Tableau de la Grèce en 1825* par J. Cohen, les *Chants populaires des frontières méridionales de* l'Écosse par W. Scott, traduits par Artaud... On peut quadrupler la liste, ajouter les articles de plus en plus nombreux qui paraissent dans les revues sur l'Orient en général et sur l'Illyrie en particulier. On doit tenir compte de la répercussion durable qu'ont en Europe la guerre de l'indépendance hellénique, l'expédition de Morée, la mort de Byron... Enfin, il suffit de comprendre l'enivrement de ces hommes qui voient dans le prestigieux Orient l'histoire réaliser leur rêve et ressusciter une des plus vieilles poésies du monde pour retrouver, sans qu'il soit besoin de remonter aux Croisades, l'ambiance où la *Guzla* naquit.

Entre 1818 et 1826, l'air est donc saturé d'orientalisme et d'hellénisme[1]. Mérimée lit ce que nous appelons aujourd'hui les « nouveautés », c'est-à-dire les œuvres de Lemercier et de Pouqueville, de Villemain et de Fauriel... Mais est-il sûr qu'il en connaisse la matière à fond? Lecteur et collaborateur du *Globe*, ne se contente-t-il pas des chroniques étrangères que publie, trois fois par semaine, son fidèle journal? Feuilletez le *Globe :* de 1824 à 1827, avec une régularité voulue, celui-ci promène ses abonnés de la Grèce à la Polynésie en passant par Haïti, le Mexique et la Perse. Les Grecs sont envahissants; on cultive, sinon l'hellénisme, du moins le philhellénisme, mais la Grèce antique gagne à cette évocation

1. Sur l'hellénisme et le philhellénisme, cf. *le Globe*, 12 novembre 1824, p. 121. — R. Canat, *la Renaissance de la Grèce antique (1820-1850)*. Paris, Hachette, in-12, 1911, ch. II, p. 10.

de la Grèce moderne. Je néglige les comptes-rendus d'ouvrages souvent médiocres pour aller droit aux chansons grecques inédites communiquées par Fauriel, *la Jeune fille et Charon*, *l'Enfant de Canaris*..., et aux *Odes nouvelles* de Kalvos, suivies d'un choix de poésies de Chrestopoulos qui ressemblent comme des sœurs aux ballades de la *Guzla*. Voici les aventures d'un moine dalmate, les poésies nationales des Serviens, des considérations sur la Moldavie et sur la Valachie qui ne doivent pas laisser Mérimée indifférent[1]. Nous sommes sur la voie qu'il a suivie...

Ouvrons maintenant les *Mélanges poétiques* de W. Scott, ou les *Ballades... de l'Angleterre et de l'Écosse* qui exhalent un parfum de poésie primitive où passent des fantômes de vierges et de guerriers. Paysages romantiques baignés de clair de lune, ruines mélancoliques, vol de corbeaux sinistres, combats pour la possession d'une belle, sorcières repoussantes et blanches jeunes filles, nobles guerriers et bandits cruels, depuis le roi Richard et Hardyknute jusqu'à Robin Hood et Gild Roy..., c'est partout, en un cadre digne d'Ossian, la complainte de l'amour malheureux qui engendre le désespoir, la folie et la mort. Innombrables sont les victimes, infortunés chevaliers errants ou vierges éplorées... Leurs plaintes auront un écho dans la *Guzla* où l'amour, plus sensuel et, à coup sûr, moins ossianesque, aura une large place.

Ouvrons surtout le *Voyage dans la Grèce* de Pouqueville. Mérimée l'a lu sans doute, puisque, deux ans plus tard, il lui emprunte l'anecdote du bâillement d'Ali-pacha pour justifier un passage de l'*Occasion*[2]. Peut-être même connaît-il le *Voyage en Morée, à Constantinople et*

1. *Le Globe*, 30 septembre, 22 octobre, 2 novembre, 13 novembre, 20 novembre et 7 décembre 1824 (p. 30, 73, 98, 121, 142, 177) et 22 mars 1825 (p. 417).

2. *Théâtre de Clara Gazul*, p. 212, note 1. Le détail est emprunté à

en Albanie, où Pouqueville a donné précédemment une description du pays et une étude des institutions et des mœurs. Mais le *Voyage dans la Grèce* suffit à le mettre en goût. Telles pages où l'écrivain, un peu prolixe, raconte la guerre de représailles qui dresse les Ragusais contre les Monténégrins, où le pacha de Trébigné, les Albanais, les Bohémiens, les caloyers sont évoqués avec force, ont une réelle valeur descriptive. Le tome II contient une galerie de portraits aux couleurs vives, Guègues belliqueux, Mirdites aux soies blanches, Toxides au nez romain, Japys qui « ont le teint de leurs rochers hâves et calcinés par le temps », Chiamis « diaprés de broderies d'or ». Romantiques ces costumes; romantiques ces beaux hommes et ces Macédoniennes « couvertes d'une housse de velours galonnée »; romantique ce plateau de Sarachovitzao d'où « l'œil s'égare au loin sur des sites enchanteurs »; romantiques ces monticules qui « embellissent l'Orestide ». Le mot, qui est immense, sonne dans le livre, dès 1820, comme un appel de ralliement. Et les peuples aux noms étranges continuent à défiler sous nos yeux éblouis, telle l'innombrable armée de Xerxès évoquée par Hérodote, Triballes, Pannoniens barbares chantant leurs « romances pareilles aux poésies herses » où les batailles et les clairs de lune font rêver à Ossian, femmes guerrières des Chamis semblables à Diane chasseresse, femmes toxides « ornement des harems », femmes de l'Acrocéraune, abruties et hâlées, paysannes que l'on prendrait pour des contemporaines de Rhée, Albanais superstitieux, voleurs chantant sur les ruines[1]... Aujourd'hui, le lecteur est tenté de demander grâce, car les pages se succèdent, monotones, pédantes, lourdes

l'*Histoire de la régénération de la Grèce*, t. III, p. 378. Sur Pouqueville, cf. Canat, *ouvr. cité*, p. 25.

1. *Voyage dans la Grèce*. Paris, F. Didot, 5 vol. in-8°, 1820. Cf. t. I, p. 21, 30, 39, 293, 398, 428; t. II, p. 357, 423, 462, 501, 525, 529, 530, 531, 534; t. III, p. 137; t. IV, p. 408.

de noms, bariolées de couleurs : en 1820, ces couleurs sont un régal pour les yeux, ces noms un charme pour l'oreille.

Or, en lisant Pouqueville, on pense à un livre qui évoque, lui aussi, la vie orientale et, de façon plus précise, la vie des Morlaques, au livre de Gozzi. M. Yovanovitch le passe sous silence. Est-il téméraire de supposer que Mérimée a connu les *Mémoires* de l'écrivain vénitien ? Sans doute, les *Mémoires* de Charles Gozzi, parus à Venise en 1797, n'ont pas été traduits en français au moment où Mérimée compose la *Guzla*[1], et Mérimée ne sait pas l'italien. Mais il a pu connaître par ses amis du Théâtre Italien et par Stendhal un livre qui offre tant de ressemblances, pour le fond et pour les détails, avec le sien. Car, en feuilletant les *Mémoires* de l'écrivain vénitien, on a l'impression de feuilleter une ébauche de la *Guzla ;* seul, le *Voyage en Dalmatie* de Fortis donne une impression semblable. Les premiers chapitres du livre sont une initiation pittoresque à la vie dalmate : départ pour la Dalmatie — amours dalmatiques — aménités morlaques et illyriennes..., voilà des titres qui annoncent la *Guzla*. Détails sur les mœurs « rudes et sauvages » des habitants, sur « l'abandon où vivent ces populations négligées », sur les querelles de village à village qui font songer aux vendettas corses, sur les meurtres et les enterrements où gémissent les pleureuses, sur les amours faciles des femmes aux « cheveux graissés d'une couche de beurre », sur les sérénades que donnent les amants hardis « devant certaines maisons de maris peu commodes », sur la brutalité des Morlaques nourris « d'ail et

1. Ils le furent fragmentairement en 1847 par Ph. Chasles dans ses *Études sur l'Espagne*, et intégralement en 1848 par P. de Musset (Paris, Charpentier, in-12). Je renvoie à cette traduction. Le titre exact du livre est : *Memorie inutili di Carlo Gozzi*, scritte da lui medesimo e pubblicate per umilta Venezia, 1797.

d'oignon », sur les pratiques de sorcellerie..., n'est-ce pas la matière de la *Guzla* ? Enfin, telle anecdote comme celle des officiers déguisés en fantômes et mettant en émoi la ville de Spalatro, où celle de Gozzi « brûlé des feux dalmatiques » et trompé par une coquine[1] ont pu avoir un écho non seulement dans la *Guzla*, mais dans les *Ames du Purgatoire* et dans *Carmen*. Si Mérimée connaît le livre, il est séduit par ce curieux tableau des mœurs de Zara, de la Dalmatie et de Venise à la fin du XVIII[e] siècle ; il éprouve une sympathie secrète pour les Morlaques, il respire, à l'avance, l'air de la *Guzla*.

Quand un versificateur comme N. Lemercier l'éloigne des Morlaques pour le ramener en Grèce, n'ayez crainte, c'est le même ciel, les mêmes mœurs, les mêmes hommes. La preuve en est que les ressemblances se précisent entre la *Guzla* et les *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, alors qu'elles étaient assez lointaines entre la *Guzla* et les ouvrages de Gozzi, de Pouqueville et de W. Scott ; peu à peu, les points de soudure apparaissent. M. Yovanovitch fait de vagues allusions à N. Lemercier, qu'il cite deux fois[2], et il ne marque aucun rapprochement entre son livre et celui de Mérimée. Or, les rapprochements sont si nombreux qu'on peut dresser une table de concordance. J'indique les plus curieux : la mort de Christos Milionis, dans les *Chants héroïques*, fournit à Mérimée le thème des *Braves Heyduques*, *Manole et le Janissaire* celui de la *Belle Hélène*, et *Vevros et son cheval* ou *Liakos* celui du *Cheval de Thomas II*. Les allusions fréquentes à l'habitude qu'ont les Illyriens de couper les

1. Cf. *ouvr. cité*, ch. II, III et IV, p. 63, 60, 61, 64, 66, 65 ; ch. VII et VIII ; ch. V et III.

2. P. 148 et 152. Il commet une erreur de date ; le livre de Lemercier paraît à la fin de 1824 et non en 1825 (cf. *Bibliographie de la France*, 6 novembre 1824, n° 5553). C'est la suite des *Chants*... qui paraît en janvier 1825.

têtes des guerriers vaincus sont empruntées à *Ghiphtakis :*

Mes frères, emportez votre chef expirant
Ou que par vous ma tête, à nos vainqueurs ravie,
Ne reste pas en proie à la rage assouvie
De notre pacha dévorant[1].

Voici d'autres réminiscences :

Selle un coursier pour moi d'une housse brodée,

dit Lemercier, et Mérimée :

Sellez vos coursiers noirs d'une housse brodée[2].

Les deux vers suivants :

... Et de fers argentés sous des clous d'or brillants
Il enrichit le pied de sa prompte cavale,

deviennent chez Mérimée :

N'as-tu pas des fers d'argent avec des clous d'or[3]?

Rien n'est plus facile que de multiplier ces rapprochements[4].

Donc, non seulement l'atmosphère est la même dans la *Guzla* et dans les ouvrages de W. Scott, de Pouqueville, de Gozzi et de Lemercier, mais les emprunts commencent à se faire jour. On peut déjà relever tel détail commun à Mérimée et à ces écrivains. Toutefois, comme ces détails sont dans les livres de Fortis, de Dom Calmet, de Fauriel..., où Mérimée avoue qu'il a puisé, je les signalerai tout à l'heure ; la besogne n'en sera que simplifiée.

1. *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, traduits en vers français par N. Lemercier. Paris, U. Canel, in-8°, 1824, p. 70-71, 85-86, et *Guzla*, p. 154-155, 193-195, 221, 298, 300.
2. *Ouvr. cité*, t. I, p. 72. — *Guzla*, p. 237.
3. *Ouvr. cité*, t. I, p. 71. — *Guzla*, p. 295.
4. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 11.*

*
* *

Cette besogne aride consiste précisément à déterminer les emprunts de Mérimée. L'étude des origines du livre nous y conduit, tant il est vrai que séparer les *sources* d'un livre de ses origines est illusoire. Il y a intérêt à confondre les unes et les autres pour éviter les redites ; tout de même, les résultats obtenus par M. Yovanovitch sont appréciables[1]. Il démontre que Mérimée compose sa *Notice* à l'aide des documents empruntés à Nodier, à J. Lavalée, à Chaumette-Desfossés et à Fortis ; qu'il s'inspire de Chaumette-Desfossés dans les ballades sur Thomas II, de Fortis dans l'*Aubépine de Véliko*, les *Braves Heyduques*, l'*Amante de Dannisich* et la *Flamme de Perrussich*, de Voltaire dans l'*Aubépine de Véliko*, de Dante dans les *Braves Heyduques*, de Voutier dans *Hadagny*, de Théocrite dans le *Morlaque à Venise*, de Fauriel dans le *Cheval de Thomas II*, de Guttinguer dans la *Barcarolle*... Les noms des écrivains sont tellement divers, tellement inattendus, on est tellement surpris de voir Théocrite voisiner avec Voltaire, qu'on a l'impression de se trouver en présence d'un pot pourri[2].

Pourtant la démonstration de M. Yovanovitch est probante. Il isole les dix-huit ballades où le merveilleux, les superstitions, les croyances au mauvais œil et le vampirisme dominent. Il détermine avec précision la part qui revient dans chacune d'elles à Polidori, à Cyprien Bérard, à Dom Calmet surtout, dont le *Traité sur les appari-*

1. M. Yovanovitch aurait pu faire l'économie, en tête de la longue étude qu'il consacre aux sources (p. 217-307), d'une dissertation sur la date où fut composée la *Guzla* (p. 217 à 223), puisqu'il a traité cette question dans l'*Avant-propos*. Quant à l'étude même des sources, elle eût offert un intérêt moins dispersé et la vue d'ensemble eût été plus nette si, au lieu d'étudier les pièces l'une après l'autre, M. Yovanovitch avait montré d'un seul tenant ce que Mérimée doit par exemple à Nodier, puis à Fauriel, puis à tel autre écrivain...

2. P. 217 à 307.

tions a été pour Mérimée une mine inépuisable, à Fortis, à Byron, à Nodier, au théologien hollandais Balthazar Bekker, à la *Magie naturelle* de Porta, à Gœthe, à Virgile, à Théocrite, à Pline, à Ovide, à nos vieilles légendes du moyen âge : les noms, une fois de plus, se suivent dans un pêle-mêle qui déconcerte et ferait croire à une plaisanterie de la part de Mérimée. Au total, M. Yovanovitch compte une douzaine d'écrivains envers qui Mérimée a des dettes certaines[1]. En réalité, si l'on additionne les noms cités par M. Yovanovitch, on arrive au chiffre de 25. Par ailleurs, Clément de Ris refuse de prendre l'œuvre au sérieux et dénie même que Mérimée ait utilisé le livre de Fortis[2]. C'est tomber d'un excès dans un autre. Mérimée a dû recourir à sept ou huit ouvrages essentiels, et il a grappillé son butin au hasard de ses lectures ou de ses souvenirs. Il ne s'est pas donné la peine de bénédictin qu'on suppose, mais il ne faut pas l'en croire quand il n'avoue à Sobolevsky que deux emprunts. Certes, il doit beaucoup à « la petite brochure d'un consul de France à Banialouka » (c'est l'ouvrage de Chaumette-Desfossés) et au *Voyage en Dalmatie* de Fortis ; toutefois, ses dettes sont plus importantes. Cinq ans plus tard, dans la Préface de 1840, il ne mentionnera encore que Fortis et « une assez bonne statistique des anciennes provinces illyriennes rédigée, je crois (c'est Mérimée qui parle sur ce ton badin), par un chef de bureau du ministère des Affaires étrangères[3] ». Sans doute il exagère, et cette préface ressemble à une nouvelle mystification. Mérimée cherche à tromper son monde en jouant l'homme qui n'a pas l'air d'y toucher : tant de négligence désinvolte n'est-elle pas un charme — ou une agacerie de plus? Néanmoins, sans être étendues

1. *Ouvr. cité*, p. 507-509 et 527.
2. *Portraits à la plume*. Paris, Didier, in-12, 1853, p. 109-110. Il reconnaît pourtant que Mérimée a « beaucoup travaillé ».
3. *Avertissement*, p. 132.

ni approfondies, les recherches auxquelles il s'est livré sont plus sérieuses qu'il ne le prétend. Les histoires que lui content ses amis complètent ses lectures et son imagination fait le reste. Il ne connaît pas les lieux qu'il décrit, ou plutôt il ne les connaît que par des lectures; mais ce peut être une excellente condition pour fabriquer de la couleur locale. Il n'est point gêné par ce qu'il a vu, et il s'en donne à cœur joie. Ainsi Hugo enluminait *Bug-Jargal;* ainsi A. de Musset, « sans autre renseignement sur le Tyrol que l'article du vieux dictionnaire géographique de La Martinière..., ne craignit pas de mettre la scène de la *Coupe et les lèvres* dans ce pays qu'il ne connaissait point et... prouva... que le poète porte en lui les éléments de tout[1] ».

Mérimée ne porte point tout en lui. Quels sont donc les sept ou huit livres auxquels il a recours? Je groupe les remarques éparses dans l'ouvrage de M. Yovanovitch et je les complète au besoin; car, si minutieuse que soit l'étude de l'érudit slave, elle peut être enflée outre mesure, tant il est difficile de savoir où il faut s'arrêter en pareille matière.

Le livre auquel Mérimée doit le plus de détails est le *Voyaye en Dalmatie* de l'abbé Fortis. M. Yovanovitch a relevé vingt-deux emprunts; il est loin du compte. En suivant les deux textes de près, j'en ai relevé une soixantaine[2], et on peut affirmer que le pittoresque de la *Guzla* vient, en grande partie, du *Voyage en Dalmatie.* Sequins que les femmes se mettent dans les cheveux, hanzar, pipe et tabac avec lesquels on enterre les heiduques, talismans appelés lapis, robes et bonnets de velours, opanké ou chaussure grossière que portent les filles, étendards de soie jaune, ceinture rouge dont les Illyriens se ceignent les reins, chaîne d'argent où s'accroche une fiole, bon-

1. P. de Musset, *ouvr. cité,* p. 106.
2. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 11.*

net garni de tresses d'argent, manteau rouge brodé et souliers de buffle, voilà la garde-robe; elle est riche, nuancée, chatoyante à souhait. Il ne reste plus qu'à en vêtir les femmes, les heiduques, les Pobratimi, les voïévodes et les brigands qui hantent les châteaux ruinés. Suivez-les à Clissa, à Knin, à Vorgoraz (proprement Vergoraz), à Perrussich, à Cettina, à Prolog (exactement Prologh), à Traù ou à Narenta, et vous serez vite initiés aux mœurs des indigènes : voici les buveurs d'eau-de-vie de prunes, les pleureuses et leur « chiaous » comme au temps de J. César; voici un prêtre qui s'entremet pour une demande en mariage et une mariée voleuse qui constitue sa dot au détriment de ses « svati »; voici des femmes enlevées, puis rendues — ou non — selon le prix du sang; voici d'horribles spectacles : des cadavres mutilés, gorge et jarrets coupés par peur du vampire, de farouches « vendettas » slaves qui obligent la famille de l'homme tué à venger l'assassinat par l'assassinat... Il n'y a rien que Mérimée ne doive à Fortis. Parfois l'emprunt frise le plagiat. « *Paza vjera*, foi de chien, et *lantzmantzka vjera*, foi d'Italien, sont deux injures synonymes », dit Mérimée. Comparez au texte de Fortis : « Les termes de *Passia viro*, foi de chien, et *Lanzmenzkaviro*, foi d'Italien, sont dans leur langue des termes synonymes et extrêment injurieux. » Rien n'est donc plus aisé que d'allonger cette nouvelle liste.

Pareillement, Mérimée fait à Dom Calmet de nombreux emprunts. Il lui doit la dissertation sur le « vampirisme », les injures que la mère lui prodigue, le cri : « C'est un vampire! Il n'est pas mangé des vers! », la « liqueur rouge » qui sort du cadavre et l'odeur infecte que répand celui-ci. L'histoire dont Mérimée prétend être le héros rappelle l'anecdote de la députation de Belgrade. Dans la *Belle Sophie*, la phrase : « Il m'a mordue à la veine du cou et il suce mon sang », est tirée de

la *Dissertation sur les revenans*. Dans *Constantin Yacoubovich*, Mérimée reproduit fidèlement, d'après Dom Calmet, la description minutieuse du vampire au corps frais et vermeil, aux ongles longs comme des serres d'oiseaux et à la bouche sanglante, et le geste de Constantin qui « lève un pieu pour percer » le corps du vampire...

J'ai fait le même travail sur les nouvelles de Nodier, sur le *Voyage en Bosnie* de Chaumette-Desfossés, sur la *Magie naturelle* de Baptiste Porta, sur le *Monde enchanté* de Balthazar Bekker... Le résultat est identique : les emprunts sont plus nombreux qu'on ne le suppose. Il faut réviser également tous les emprunts de détail qui intéressent les écrivains les moins attendus, depuis Théocrite et Virgile jusqu'à Dante et Ossian, etc... A chaque ligne on fait une découverte, on se heurte à une réminiscence ou à une imitation, inconsciente parfois, voulue souvent[1].

Est-ce tout? Non, mais on peut conclure. Que ces livres soient l'œuvre d'un érudit ou d'un voyageur, d'un romancier ou d'un poète, ils créent l'atmosphère favorable à l'éclosion de la *Guzla*. Puis, sur ce fond brillant d'images où le rêve et la légende se mêlent à la réalité, Mérimée brode des histoires. Mais l'imagination fait bon ménage avec l'exactitude, et cette exactitude Mérimée la demande à quelques ouvrages sérieux..... Par endroits son esprit meublé jette un souvenir des écrivains de l'antiquité, des écrivains classiques ou des poètes romantiques; et ainsi, peu à peu, dans la fumée des cigares, le livre, fruit d'une paresse active, s'élabore et prend vie.

*
* *

Il apparaît enfin, vêtu d'oripeaux bariolés dont aucun ne lui appartient; mais, sous ces oripeaux, on devine

1. Pour tous ces emprunts, qui sont plus nombreux que ne le prétend M. Yovanovitch, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 11.*

une ordonnance qui est l'œuvre du metteur en scène. Quelle est cette ordonnance? On a montré la valeur d'une forme qui est assez souple pour fondre les éléments les plus divers, et on en a conclu que Mérimée atteint la grande manière des maîtres classiques. C'est trop dire. Qu'il y ait dans l'arrangement des multiples détails une extrême habileté, nul ne le conteste. Tout de même ce n'est la manière ni de Racine, ni de Bossuet, ni de La Bruyère. Car cette technique adroite qui moule la forme d'une stance fausse sur la traduction supposée d'une stance véritable et non sur la stance même, ce souci de légitimer le fond et le détail par des commentaires et des notes qui ont pour but d'accréditer le mensonge, cet appareil critique dont Mérimée ne réussit pas à se désencombrer, ces ruses qui consistent à semer le texte de préambules, de points de suspension, de coupures, de lacunes, de traductions imaginaires, de variantes et d'anachronismes, cette imitation du style poussée jusqu'aux répétitions et aux refrains, ce ton volontairement monotone qui rappelle par endroits le ton biblique, voilà qui décèle un ouvrier de premier ordre. Quand M. Yovanovitch nous découvre avec quelle adresse Mérimée fond ses matériaux et dispose ses souvenirs de façon que l'ensemble n'offre aucune disparate, quand il démonte pièce à pièce l'*Orphelin de la Chine* ou les *Braves Heyduques*[1], force nous est de convenir que le jeune homme possède un tour de main remarquable. On peut répéter la démonstration sur n'importe quelle strophe de n'importe quelle ballade apocryphe. Qui se douterait, par exemple, que la *Mort de Thomas II* contient, enchâssées dans le texte, des réminiscences de Fauriel, de Chaumette-Desfossés, de N. Lemercier, de Fortis, de W. Scott, d'Ossian, de Gozzi peut-être? Le

1. Sur tous ces points, cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 247, 275, 391 et 528.

lecteur ne discerne pas les points de suture et l'érudit les soupçonne à peine. Est-ce à dire que Mérimée retrouve l'art classique dans sa pureté? D'abord son art se ramène à une technique; puis cette technique est moins celle de Racine ou de La Fontaine que celle de W. Scott ou de N. Lemercier. En effet, si l'on feuillette, après la *Guzla*, les *Mélanges poétiques* de Scott ou les *Chants héroïques des montagnards et matelots grecs*, on est surpris de saisir une ressemblance qui n'est pas seulement en surface. Les remarques précédentes sur le rythme, l'appareil critique, les artifices de style, le ton et l'allure générale de la *Guzla* s'appliquent à ces deux livres. La *Vierge de Neidpath*, le *Chant de guerre de Mac-Grégor*, la *Mort de Christos Milionis*, le *Papas Euthyme*[1]... ne dépareraient pas la *Guzla;* et l'on peut dire, tant la ressemblance s'accuse dans la contexture de chaque pièce : tel titre, telle œuvre. Mérimée s'efforce d'atteindre la primitive rudesse des Illyriens comme Lemercier vise à rendre la simplicité grecque. Or, la méthode que préconise Lemercier est devenue celle de Mérimée; elle consiste à s'appuyer sur les travaux des érudits et à ne chercher que des inspirations fortes sans enjolivement superflu. Ainsi, dit-il, on atteindra « l'art de raconter en peu de mots, de marquer les localités en courant, de lancer des traits pénétrants que nulle fausse subtilité n'aiguise, de ne dire que ce qu'il faut pour toucher le cœur et pour réveiller les grands souvenirs[2] ».

Sans doute, Mérimée n'a pas l'intention de « toucher le cœur » ni de réveiller de « grands souvenirs ». Mais si les buts sont différents, les procédés sont les mêmes. J'emploie à dessein le mot procédé, et non art, et je ne pense pas que Mérimée soit tellement « classique » qu'« il

1. *Œuvres complètes* de W. Scott, trad. Defauconpret. Paris, Furne, in-8°, 1831, t. II, p. 391.

2. *Ouvr. cité*, p. 123, 160 et 272.

nous fait oublier le modèle », comme le prétend M. Yovanovitch[1]. Au contraire. Son tort est de nous le rappeler sans cesse, de nous faire penser toujours à Fauriel, à Fortis, à Nodier... L'érudition, qui perce dans chaque dissertation, dans chaque note, rompt le charme ; l'écrivain est trop habile pour être sincère. De même, faut-il soutenir que Mérimée est classique parce qu'il élimine l'accessoire et ne garde que le général[2]? Il semble plutôt que Mérimée se perde dans les détails et néglige les caractères généraux qui ont une valeur éternelle ; industrieux jusqu'à la subtilité dans la recherche et la combinaison de ces détails, il fait regretter la simplicité toute nue. Sainte-Beuve, parlant de Fauriel, a bien marqué que « la poésie parée, civilisée, celle des époques brillantes », ne lui paraissait « qu'une poésie de secondes ou de troisièmes noces » et qu' « il la laissait à de moins curieux et à de moins jaloux que lui[3] ». Mérimée partage ce goût ; mais tandis que son maître Fauriel oppose, en effet, aux poésies primitives « où une imagination jeune et hardie s'est épanchée en toute liberté » ces « productions où le naturel, le vrai et le beau sont manqués à force de recherche, de soin et d'appareil », cette recherche, ce soin, cet appareil constituent la technique de Mérimée. L'artifice mène celui-ci à l'artificiel ; or, toute poésie primitive vaut par le naturel et par la naïveté. « C'est précisément, ajoute Fauriel, ce défaut d'art ou cet emploi imparfait de l'art, c'est cette espèce de contraste ou de disproportion entre la simplicité du moyen et la plénitude de l'effet qui font le charme principal » de ces compositions[4]. Mérimée pèche par excès d'art. On le lui pardonnerait, s'il partait de la vision directe des choses, car tout écrivain, inconsciemment ou

1. *Ouvr. cité*, p. 391 et 527.
2. *Ibid.*, p. 528.
3. *Causeries du Lundi*, t. XIV, p. 72.
4. *Chants populaires de la Grèce moderne*. Paris, F. Didot, 2 vol. in-8°, 1824, p. 126-127.

non, arrange son récit. On sait quel souci littéraire se mêle à l'*Itinéraire de Paris à Jérusalem*, ou au *Voyage en Orient* de Lamartine, et nulle part on ne trouve un plus gracieux mélange de la fiction romanesque et de la vérité que dans le *Voyage en Orient* de Gérard de Nerval. Pourtant ces trois œuvres, également sincères, ont une fraîcheur que n'a pas la *Guzla*.

*
* *

Si l'affirmation de M. Yovanovitch était vraie, la *Guzla* aurait une valeur morale qui dépasserait sa valeur descriptive. Or, M. Yovanovitch reconnaît lui-même qu'il n'en est rien. La valeur pittoresque l'emporte, et bien sot qui la dédaignerait. Les couleurs, dans la *Guzla*, rutilent comme dans une toile de Delacroix. M. Yovanovitch montre avec justesse que cette couleur est un bariolage plutôt qu'une couleur franche, un éblouissement plutôt qu'une lumière[1]. Des noms propres aux consonances étranges, Prascovie, Poghoschiamy, Jellavich, Perrussich, Kaïmis, Nastasia... (que le grec et le russe y aillent si le slave méridional ne suffit pas !); une débauche de mots étrangers, heiduque, yatagan, hanzar, opanke, starisvat, selitchar, bim-bachi, vudkdolak..., le procédé n'a pas varié depuis l'*Amour Africain*. A côté de ce placage, voici le trait pittoresque : Mérimée nous montre des cornets d'eau-de-vie de prunes, des robes sanglantes suspendues à la muraille, des amulettes, des sequins, une veste galonnée d'or, un hanzar aux chaînes d'argent, une toque rouge ornée de médailles... Vêtements, armes, bijoux constituent le bric-à-brac où puise tout amateur de cou-

1. C'est plus tard que Mérimée fera fi de la couleur (Avertissement de la *Guzla*, 1840, p. 131. — *Colomba*, p. 3 et 4. — *Lettres à M. et M^me^ Lenormant*, 1841. *Revue de Paris*, 15 novembre 1895, p. 430-432). La jolie page de Sainte-Beuve sur Mérimée coloriste (*Chateaubriand et son groupe littéraire*. Paris, Garnier, 2 vol. in-8°, 1861, p. 220-222) ne s'applique qu'au Mérimée des nouvelles.

leur locale; Mérimée jette à poignées dans son texte ces babioles scintillantes[1]. Mais il est capable de grouper les détails pour composer un tableau. « Ce n'est point la chouette qui cause ce bruit étrange, ce n'est point la lune qui éclaire ainsi les vitraux de l'église de Kloutch; mais dans l'église de Kloutch résonnent les tambours et les trompettes, et les torches allumées ont changé la nuit en un jour éclatant[2]. » Ce pastiche d'Ossian ou de Chateaubriand n'est pas mal venu. L'art gothique revit sous la plume heureuse de l'écrivain, avec ses effets de lumière et d'ombre, sa vieille église, ses vitraux, son clair de lune, ses bruits sonores, son oiseau héraldique. Pourquoi donc le lecteur sent-il que cette couleur n'est pourtant pas celle des *Orientales*? C'est parce que l'imagination puissante du poète rencontre d'instinct les détails où le prosateur s'applique.

Quant au merveilleux, qui est la poésie du pittoresque, que devient-il dans la *Guzla*? Il est plus littéraire que réel[3]. Mérimée cherche les situations terrifiantes; la moitié de son livre repose sur les croyances populaires au mauvais œil et au vampirisme. Ce goût de l'horrible, cet appel aux sens et aux émotions violentes s'est manifesté dans le *Ciel et l'Enfer* et dans *Une femme est un diable*. Mérimée ne change pas sa manière. On songe en lisant la *Flamme de Perrussich*, ou *Cara-Ali le Vampire*, aux mauvais romans de l'école satanique anglaise, à *Smarra* et au *Vampire* de Cyprien Bérard. Ce merveilleux d'opéra-comique est laborieusement justifié par des dissertations, des notes, des histoires où le mensonge s'entremêle à la vérité; n'importe! Il en est du merveilleux de la *Guzla* comme

1. Cf. p. 147, 148, 149, 152, 157, 158, 161, 166, 167, 174, 184, 190, 201, 202, 205, 216, 218-219, 240, 270, 276..., et surtout les notes, fort habiles.

2. P. 160.

3. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 309 et 360-361.

du merveilleux dont use Chateaubriand dans le *Génie du christianisme;* les plus crédules se méfient, les croyants s'inquiètent, et un peu de gêne se mêle à leur scepticisme[1].

*
* *

La valeur morale de l'œuvre est faible. S'il arrive à Mérimée de donner à ses petits tableaux une couleur vraiment locale, il n'atteint jamais l'homme[2]. Car en lisant la *Guzla* on n'aperçoit pas que Mérimée ait fait une peinture de l'homme primitif selon les idées philosophiques du XVIII[e] siècle, une peinture qui rappelât Rousseau — un Rousseau bien édulcoré — Voltaire ou Marmontel. Tout au plus ses Illyriens ressemblent-ils aux Bulgares de *Candide*. Mais alors, si Mérimée n'atteint pas l'homme et s'il ne comprend pas « le caractère tout particulier » des Illyriens, que reste-t-il dans son œuvre? Aucun caractère ne se détache, et il est visible que Mérimée n'a voulu en tracer aucun. Vous demandez où est le guerrier, la jeune fille, l'amant, la mère de famille, le chef? Dieu — ou le diable — garde Mérimée de s'élever aux généralités qui mènent droit au poncif du poème épique. Il n'écrit pas gravement un *Philippe Auguste*, il fait une parodie. N'exigez donc rien de plus que des silhouettes dont vous vous amuserez quelques instants. Hyacinthe Maglanovich, Alexis Veliko, le roi de Bosnie Thomas II, le seigneur Mercure et sa femme Euphémie, la jeune fille flanquée de ses trois amants, Eusèbe aux cheveux noirs, Wlodimir au teint blanc (Mérimée cultive l'épithète homérique), Dannisisch le plus beau de tous,

1. Cf. Fantômes (p. 157, 164, 176-178). — Mauvais œil (p. 157, 162, 196-198, 200-201, 207-208, 209-210). — Vampirisme (p. 222, 243, 245, 252, 257, 275, 279). — Superstitions (p. 160, 190, 211, 215, 245, 253, 268, 270, 276, 278). — Spectres (161, 164, 303).

2. Sur ce point, il semble que M. Yovanovitch se contredise (cf. *ouvr. cité*, p. 293-294 et 528).

la belle Hélène, la belle Zoé, la belle Sophie (toutes les femmes, décidément, sont « belles »), Constantin Yacoubovich et le saint ermite, l'affreux vampire Cara-Ali... réussissent à nous donner une idée du type illyrien qui n'est point régulièrement fausse. Que parfois le portrait frise la caricature, que Mérimée exagère la rudesse et la cruauté de ses personnages, il ne faut pas s'en étonner : c'est, chez lui, un système dramatique. Que des erreurs de détail, signalées par M. Yovanovitch, M. Matić et M. Léger, se glissent çà et là, il se peut. Toujours est-il qu'à voir s'agiter sous nos yeux ces montagnards, grands buveurs, grands chasseurs et grands guerriers, ces brigands pour qui le yatagan et l'eau-de-vie de prunes sont les raisons suprêmes, ces jeunes filles innocemment dévergondées et ces femmes esclaves de l'homme comme un âne ou un chien, nous avons une impression, sinon juste, du moins forte; et, somme toute, la *Guzla* nous offre un assez bon tableau de mœurs. Elle prouve, après le *Théâtre de Clara Gazul*, que Mérimée peint, de préférence, les mœurs primitives et que la brutalité sous toutes ses formes, vol, enlèvement, meurtre, vengeance, guerre, duels, supplices[1]..., lui paraît un excellent moyen d'exciter les nerfs du lecteur. Il est heureux d'appeler les vampires à la rescousse et il les place au centre du tableau. Ces figures nous paraissent horribles, mais elles existent dans l'imagination populaire, surtout chez les peuples arriérés, et libre à Mérimée d'en faire usage. Il en a d'autant plus le droit que les peuplades illyriennes sont restées sauvages à beaucoup d'égards; et si, en lisant la *Guzla*, on pense à Lewis et à Cyprien Bérard, il arrive qu'on évoque certains personnages homériques dont les héros de Mérimée seraient les ombres.

1. On compte vingt-huit à trente meurtres, plus d'un par pièce (p. 151 à 318). — Quatre enlèvements (p. 171, 173, 259, 263). — Six ou sept scènes de supplices (p. 158, 163, 208, 235, 295, 299), etc... Chaque page ruisselle de sang.

*
* *

L'œuvre ainsi conçue est-elle classique, romantique ou réaliste? Classique, nous avons vu combien elle l'est peu, même dans la forme. Romantique, elle l'est avec violence. En 1840, Mérimée fait son « mea culpa » et s'accuse d'avoir abusé d'une couleur locale qu'il fabriquait jadis avec tant d'aisance. Le procédé lui paraît tellement « simple et facile » qu'il l'amène à « douter du mérite de la couleur locale elle-même »[1]. Mais il en doute après coup. En 1827, il partage à demi la somptueuse illusion romantique. Au reste, cette couleur que les moralistes dédaignent ne présente-t-elle aucun charme et l'homme, placé en face de l'univers, n'est-il pas séduit par les sens avant de l'être par l'esprit et par l'âme? Bien plus, les sens, l'esprit et l'âme se peuvent-ils séparer? N'existe-t-il point entre eux une correspondance directe, une étroite relation? Et le métaphysicien n'est-il pas un poète dont l'imagination s'appuie sur le monde extérieur? Oui, Mérimée est un romantique, un romantique à demi sincère. Des critiques en font « un pur romantique[2] », ce qui est excessif. Sans doute, l'exotisme des temps et des lieux, la peinture des usages et des mœurs, l'étalage de ce « magasin pittoresque » où puise Mérimée semblent leur donner raison. Mais M. Yovanovitch n'a pas eu de peine à démontrer que les personnages de la *Guzla* sont vêtus d'oripeaux d'emprunt et que leur langage, tout lyrique et personnel qu'il soit, est artificiel. Corrigeant l'appréciation de Gœthe, pour qui la *Guzla* est l'œuvre d'un jeune dilettante romantique épris du monde effrayant des spectres, il soutient que le romantisme de Mérimée est un romantisme en demi-teinte. « Aussi sincèrement ro-

1. Préface de 1840.
2. Cf. E. Falke, *Die romantischen Elemente in P. Mérimée's Roman und Novellen*. Halle, in-12, 1914, p. 52-53. Cette thèse est médiocre.

mantique qu'il en est capable », prétend-il[1], Mérimée s'écarte, en effet, des vrais romantiques par sa sobriété, son ironie, et l'art qu'il possède de s'abstraire de son œuvre : Gœthe l'avait remarqué, et tous les critiques l'ont répété à l'envi. Pour M. Yovanovitch, Mérimée veut être romantique, mais il n'y réussit qu'à moitié, d'abord parce qu'il manque d'imagination créatrice, ensuite parce qu'il reste impersonnel et froid[2]. Si donc Mérimée n'est pas romantique à la façon de V. Hugo ou de T. Gautier, c'est moins par conviction littéraire que par tempérament; quand il lui arrive de l'être, il l'est par l'extérieur, par la technique, et non par l'art de sortir de soi-même grâce aux magnifiques agrandissements d'une imagination souveraine. Mais dans la *Guzla* ni la froideur, ni l'ironie, ni la sobriété naturelle de l'écrivain ne semblent brider le lyrisme. La forme adoptée, celle du poème court ramassé en quelques strophes, suffit à le contenir en de sages limites. Le lyrisme n'est pas dans la longueur du poème, mais dans sa profondeur : une ligne, un mot peuvent contenir l'immensité, et certaines pièces de la *Guzla* ont une résonnance lointaine, quelques strophes ouvrent des perspectives infinies[3]. Dans le *Théâtre de Clara Gazul* l'ironie brise l'élan et crée non pas l'illusion, mais la désillusion; dans les ballades de la *Guzla* on ne trouve plus trace de cette ironie. Nulle part l'impersonnalité de l'écrivain ne refroidit l'art ni ne l'emporte sur la vérité des peintures. Si Mérimée révélait sa présence dans les *Espagnols en Danemarck* ou dans le *Ciel et l'Enfer*, il est absent de *Constantin Yacoubovich* et du *Mauvais œil*. Seules, la préface et les notes s'éclairent d'un malicieux sourire. Mais chaque ballade, prise en soi, porte la marque d'un romantisme

1. Cf. *ouvr. cité*, p. 307, 469 et 471.
2. *Ibid.*, p. 307, 524-525, 531.
3. Par exemple celles de la *Vision de Thomas II.*

de bon cru. C'est l'excès d'une critique érudite qui nous montre ce qu'elles ont d'artificiel. A la lecture elles font illusion plus que le *Théâtre de Clara Gazul*, et la mystification tient du miracle.

Mérimée est-il donc un poète? « Il y avait au fond de cet être d'apparence égoïste et sec un véritable poète..., capable d'être ému et d'émouvoir », dit M. Yovanovitch ; et il ajoute : « Œuvre de poète plus que d'historien, la *Guzla* est un jeu d'esprit..., une reconstitution pleine de vie », qui contient, au fond, « quelque chose d'éternellement vrai ». Il conclut que Mérimée « a perfectionné son métier » en donnant libre cours à sa « veine lyrique », qui tarira ensuite. Or, un poète dont la « veine lyrique » ne trouve à s'exprimer qu'en vingt-huit ballades apocryphes n'est pas un vrai poète. Gœthe l'avait pressenti, à qui M. Yovanovitch reproche de « ne pas soupçonner assez le poète en Mérimée[1] ». Si Gœthe n'a pas soupçonné le poète chez l'auteur de la *Guzla*, c'est que, sans doute, le poète n'existait point. Il n'est pas sûr, en effet, que le mot du comte dans *Lokis :* « Je ne comprends la poésie qu'en fumant[2] », soit une boutade si on l'applique à Mérimée qui préfère les fumées du cigare aux vapeurs d'Ossian. En tout cas, une intelligence lucide, un goût averti, une connaissance livresque des lieux et des hommes, un don d'adaption remarquable suffisent à donner, pour un instant, la tournure d'un poète à un artiste habile. Le visage est grimé, l'âme n'a pas changé : Mérimée fait figure de poète comme il a fait, deux ans auparavant, figure de comédienne; ce sont des rôles qu'il joue. Le poète doit avoir une intelligence moyenne et une grande sensibilité; or, Mérimée a une grande intelligence et une sensibilité moyenne — ou contenue, ce qui revient au

1. Pour les citations précédentes, cf. Yovanovitch, *Ibid.*, p. 470, 524, 529 et 530.

2. *Dernières nouvelles*, éd. Calmann-Lévy, p. 34.

même. L'enthousiasme lui manque qui brise le cadre étroit du vers et de la strophe. Mais, dit-on, si le poète n'apparaît pas toujours en lui, c'est par timidité, par haine de l'exubérance, car « une certaine réserve tempère en lui les élans du lyrisme[1] ». Mérimée serait donc un grand poète lyrique s'il osait. — En vérité, qui l'en empêche? Il s'agit de s'entendre : n'est-ce pas restreindre le lyrisme que d'en faire l'expression unique des sentiments intimes? Il existe un lyrisme impersonnel qui chante, non plus les émotions d'une âme, mais l'humanité, les événements politiques ou sociaux, la patrie, les gloires nationales, le Cid, Roland ou Napoléon. De ce lyrisme le poète, en tant qu'homme, est absent. D'Aubigné célèbre les guerres de religion, Malherbe les Médicis et Louis XIII sans que leur âme transparaisse dans leurs vers. Corneille, Racine et Bossuet écrivent des pages lyriques dont Corneille, Racine et Bossuet sont absents. Les écrivains romantiques même ne sont pas toujours mêlés à leur œuvre; la peur de « trop se livrer » n'a pas empêché Hugo d'écrire *Eviradnus* ou le *Mariage de Roland*, A. de Vigny n'est pas constamment le héros des *Destinées* ni Lamartine celui de *Jocelyn*. Ceux-là peuvent être de grands poètes sans se livrer. Ils chantent leur âme, mais ils chantent le monde infini, l'humanité séculaire qui possèdent, eux aussi, une âme diffuse en chacun de nous. Jaloux, à bon droit, de sa vie intime, Mérimée pourrait atteindre cette âme collective. La matière s'y prête : elle est riche. Évoquer une civilisation lointaine, traduire les sentiments d'un peuple primitif, est-il un plus beau thème lyrique? Mérimée l'effleure et, par impuissance, au lieu de composer une *Orientale* ou une petite épopée digne de la *Légende des siècles*, il écrit un pastiche.

1. Cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 525.

Toutefois, il atteint une poésie extérieure, de forme impeccable, de ligne ferme, de coloris net. La poésie voilée de mystère, la poésie de l'âme il ne l'atteint jamais. Plus tard, il l'effleurera dans l'*Occasion*, dans la *Double Méprise*, dans la *Vénus d'Ille*, dans *Colomba*. En 1827, si l'on veut, bon gré mal gré, à propos de la *Guzla*, prononcer le grand nom de poète, on peut dire que Mérimée fait songer non à V. Hugo, qu'il n'aime pas, mais à Leconte de Lisle, qu'il eût aimé. Les pièces de la *Guzla* sont des *Poèmes barbares* avant l'heure, des *Poèmes barbares* mis en prose. Je compare Mérimée à Leconte de Lisle et aux Parnassiens, parce qu'en lui l'artiste attache plus d'importance à la forme qu'au fond. On a montré quel souci de l'exactitude Mérimée apporte dans la traduction de la *Ballade de l'épouse d'Asan Aga*, et, en général, dans chacune de ses ballades ; combien il est hanté par le document et par la vérité historique ; comment, enfin, il supplée à son manque d'invention par le choix judicieux du détail, par un style sobre et brutal, par des récits brefs où il ne dit que l'essentiel[1]. Déjà porté vers un « réalisme d'archéologue », Mérimée donne à la prose le même soin qu'un Parnassien à la rime ; son impersonnalité le rapproche de Leconte de Lisle et il aboutit, comme l'auteur de *Quaïn*, à une érudition factice dont la poésie s'accommode mal, quand elle n'en meurt pas.

*
* *

Aussi la portée de la *Guzla* est-elle limitée. M. Yovanovitch reconnaît au livre de Mérimée un mérite — qui serait essentiel — celui d'avoir contribué au développement de l'exotisme en France ; après avoir souligné l'importance de l'art descriptif et du cosmopolitisme litté-

1. Cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 390, 530-531.

raire au XIX^e^ siècle, il donne à Mérimée une place prépondérante dans l'évolution de cet art[1]. Sur le premier point M. Yovanovitch exagère, et sur le second il fait la part trop belle à Mérimée. L'exotisme ne tient pas dans l'histoire des lettres françaises tant de place qu'il le dit. Certes, de Chateaubriand à P. Loti, il a brillé d'un éclat qui jette encore des lueurs. Mais il vit à la condition de n'être pas l'exotisme pur, et, en réalité, il revêt deux formes qui ont chacune sa valeur. Ou bien il devient l'exotisme local qui puise ses descriptions dans nos vieilles légendes populaires, chante la petite patrie, la province natale, l'amour du clocher et, tout en les chantant, permet à un G. Sand ou à un Gérard de Nerval de traduire ses sentiments personnels. Ou bien il s'élargit jusqu'à devenir un exotisme mondial où se reflètent les éblouissements de tous les cieux, il embrasse l'Afrique et le Japon, les mers d'Islande et les îles de l'océan Pacifique, il n'est plus seulement une fantasmagorie de couleurs, mais il donne au poète l'occasion, cherchée ou rencontrée, d'épancher son cœur en un cadre grandiose. Exotisme mondial au sens exact du mot, il fait du monde entier un spectacteur, un complice ou un confident. Ce n'est plus lui qui est contemplé dans sa magnificence par un Chateaubriand ou par un Loti, c'est lui qui contemple, après leur avoir renvoyé leur image agrandie, l'incurable orgueil du premier, la tristesse inconsolée du second. Ainsi l'exotisme prend une valeur humaine; et, sans doute, entre cet exotisme local et cet exotisme mondial, il y a place pour l'exotisme de Hugo, de Delacroix, de Gautier, qui participe de l'un et de l'autre. Mais comme celui de Mérimée paraît pauvre et frelaté! comme il sent la contrebande! comme on hésite à lui donner une place dans cet irrésistible courant d'exotisme dont le XIX^e^ siècle est baigné et rafraîchi! Il en a une pourtant, à la source.

1. Cf. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 532-533.

Mince filet d'eau, il se confond avec les rivières que découvrent Fauriel, Lemercier, Loève-Veimars... ; avec elles, il grossit le fleuve d'où jaillirent les *Odes et Ballades*, les *Orientales*, les *Contes d'Espagne et d'Italie*, *Jettatura*, les *Poèmes Barbares*... Mérimée, dont la seule ambition est de passer pour un traducteur, reste au rang des traducteurs : c'est justice. S'il a plus de talent que Fauriel ou Lemercier, il n'a guère plus d'influence qu'eux au point de vue littéraire.

En effet, le succès de la *Guzla* fut pour ainsi dire nul et par conséquent son influence, dans la mesure où l'influence dépend du succès ; la *Guzla* fut saluée, dès son apparition, par les éloges à peu près unanimes des revues et des journaux, mais le public resta indifférent[1]. En librairie l'ouvrage ne se vendit pas ; Mérimée, treize ans après, le constate avec bonne humeur[2] ; il plaint le « pauvre éditeur » qui ne vendit guère de « cette mystification » qu' « une douzaine d'exemplaires ». Il est vrai que, si le succès est médiocre en France, il s'affirme à l'étranger et que, en Allemagne, en Angleterre, en Russie, dans les pays slaves, Mérimée a la joie secrète du duper des personnages importants[3]. Mais, la ruse éventée, que reste-t-il ? Le souvenir d'un tour habilement joué, souvenir amer pour les mystifiés, consolant pour le mystificateur. Celui-ci leur dira plus tard dans *Lokis*, par la bouche du comte : « Mon cher professeur, vous savez le jmoude et toutes les langues savantes ; vous avez lu tous les vieux livres ; mais vous vous êtes laissé mystifier par une petite fille qui n'a lu que des romans... » ; et, pour prouver qu'à soixante-six ans il n'a pas perdu son talent de mystificateur, il intercale dans *Lokis* la ballade des *Trois fils de Boudrys*, sœur jumelle des ballades de la

1. Cf. Yovanovitch, p. 400. — G. Planche dit que la *Guzla*, « publiée très obscurément en 1827, n'a eu et ne pouvait guère avoir un succès éclatant » (*art. cité*, p. 582).

2. *Avertissement*, p. 132-133.

3. *Avertissement*, p. 133. — Yovanovitch, p. 445, 472, 498.

Guzla. « Quelle joie pour le professeur de Dorpat, s'écrie-t-il, si j'avais publié comme originale la daïna des fils de Boudrys[1] ! » Mais, cette satisfaction d'amour-propre mise à part, Mérimée eut-il lieu de se réjouir quand G. de Nerval et Alboize tirèrent des *Monténégrins*, en 1848, un lamentable livret d'opéra-comique[2] ? La même mésaventure est réservée à la *Chronique du temps de Charles IX* et à *Carmen;* est-il pis qu'un livret pour tuer une œuvre? Vite dépassée par les *Orientales*, la *Guzla* marque une étape : elle n'est point une date. Aux yeux des lecteurs de 1827, elle a eu peut-être l'importance relative qu'ont à nos yeux les pastiches vite périmés de M. Pierre Loüys.

Œuvre de jeunesse, la *Guzla* apparaît comme un « jeu d'esprit[3] » où se révèle une étonnante adresse. Par les « scènes à effet », les « habiles combinaisons » et « le merveilleux des fictions fantastiques », elle relève du genre romanesque tel que Nodier le définit[4]. Il faut être d'autant plus indulgent à Mérimée qu'il s'amuse. En 1840, il se moque de son œuvre; en 1856 il la traite de « sottise[5] ». Mais se rappelle-t-il ce qu'il a voulu tenter? En 1827, il obéit aux caprices de la mode, à moins que, sans y paraître, il ne raille avec une gravité moqueuse l'exotisme romantique et ne fasse une satire de *Lalla Rookh*, du *Voyage en Grèce*, et des *Chants populaires* de Fauriel[6]. Peut-être, car Mérimée est énigmatique et fuyant; et si le lecteur le plus averti prend l'œuvre pour une œuvre de bonne foi, c'est parce qu'elle est adaptée

1. *Dernières nouvelles*, p. 35, 39, 40.
2. Cf. A. Marie, *Gérard de Nerval, le poète, l'homme*. Paris, Hachette, in-8°, 1914, p. 223.
3. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 528.
4. *Souvenirs de jeunesse*. Paris, E. Renduel, in-8°, 1834, p. XVII.
5. Yovanovitch, *ouvr. cité*, p. 529.
6. Mais non pas des *Orientales*, comme le prétend Polikowsky (*ouvr. cité*, p. 87), puisque celles-ci ne paraissent qu'en 1829.

au temps et fait corps avec lui. Pour nous, il nous suffit de découvrir dans la *Guzla* l'origine de ce folklorisme archéologique dont la *Vénus d'Ille*, *Carmen* et *Lokis* seront imprégnés et dont, trente-cinq ans plus tard, *Salammbô* donnera le fragile et décevant modèle[1].

1. Mérimée sera dur à *Salammbô* (cf. lettre à A. Arago, 10 (?) décembre 1862. Fonds S. de Lovenjoul. Chantilly, B 395. Cette lettre est inédite). *Salammbô* lui paraît « un mauvais pastiche de V. Hugo orné de l'archéologie la plus suspecte qu'ait pu produire un lecteur assidu du *Dictionnaire historique* de Bouillet ». — Cf. *Lettres à une inconnue*, t. II, p. 208, 209, 211.

CHAPITRE VIII

LE MOYEN AGE MIS EN MÉLODRAME

ET

LA PARODIE DU MÉLODRAME

LA *JACQUERIE* ET LA *FAMILLE DE CARVAJAL*

(1828)

Parlant du voyage de J.-J. Ampère à Weimar, Sainte-Beuve écrit : « Certes, M. Mérimée eût été auprès de lui (Gœthe) un représentant bien venu et bien choisi de l'esprit et de l'art nouveaux ; mais c'eût été un représentant tout individuel, lui offrant en soi une forme déjà parfaite, un moule exact aux arêtes vives, un profil de bronze, artiste à la fois charmant et sévère, osant beaucoup, disant peu, et s'abstenant volontiers, en tant qu'esprit, des échappées au dehors, des vues critiques conjecturales, des idées innombrables qui traversaient l'air en ce temps-là[1]... » Tel Sainte-Beuve nous présente Mérimée en 1827. Le portrait est original, mais « les arêtes » en paraissent, elles aussi, trop « vives ». Est-il juste de prétendre que Mérimée « offre en soi une forme déjà parfaite » quand il tâtonne ? qu'il « s'abstient des échappées au dehors », quand il fait preuve d'un cosmopolitisme très large et publie des œuvres de circonstance où le souci de la mode remplace les convictions ? On consta-

1. *Nouveaux lundis*, t. XIII, p. 183.

tera maintes fois encore que ce profil n'est pas un « profil de bronze », mais un profil de cire.

Mérimée se prête, en effet, à toutes les fantaisies du jour, et nul n'est plus habile que lui à en profiter. Assidu aux samedis du *Globe*, où il a tant l'air de s'ennuyer qu'il appelle Mareste à son secours[1], hôte de M^me^ Ancelot[2], ami de l'Allemand Koreff, de Balzac, qui va lui offrir ses services d'imprimeur, de Hugo, qu'il met malicieusement en présence de Stendhal, au lendemain de *Cromwell*[3], de David d'Angers, qui médite de rencontrer W. Scott à Londres, il goûte la vie dans ses nuances. L'agitation du monde littéraire est aussi grande que celle du monde politique[4], et cela n'est pas pour lui déplaire. Les œuvres les plus disparates se heurtent[5], et c'est peut-être encore l'exotisme, favorisé par les événements d'Orient, qui produit les plus belles fleurs. Toutefois, quand le moindre rhétoricien croit devoir célébrer en vers la mort de Byron, quand un C. Delavigne, quand un Hugo ou un E. Deschamps s'ingénient à retrouver la couleur véritable des choses lointaines[6], Mérimée doit sourire de cet orientalisme fané. Il est plus sensible au récit des voyageurs qui font entrer peu à peu cet exotisme dans la vie quotidienne

1. Lettre à Mareste, 9 mai 1828 (cf. Chambon, *Notes sur P. Mérimée*, p. 13-14). Il y fait allusion à leurs anciennes réunions du lundi « en face de la bibliothèque du Roi ». — Le milieu « chrétien » du *Globe* lui déplaît.

2. Dans une lettre inédite, Mérimée, qui s'est blessé en tombant de cabriolet, donne de ses nouvelles à M^me^ Virginie Ancelot, la remercie de son « aimable souvenir », lui parle de Koreff et ajoute : « Je n'ai pas besoin de vous dire, Madame, que la rue d'Argenteuil aura une de mes premières visites. Je serais bien heureux si, pendant ma convalescence, vous pensiez aux jolies étrennes que vous m'aviez promises » (13 janvier 1828. Fonds S. de Lovenjoul. Chantilly, B 395).

3. Cf. L. Séché, *le Cénacle de Joseph Delorme*, t. I, p. 169-170. — Stendhal ne peut souffrir Hugo. En août 1827, il publie *Armance*, où il a tenu compte des critiques de Mérimée.

4. Les ministères Villèle, puis Martignac, ont peine à se maintenir.

5. Cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 381-388.

6. Cf. Lanson, *Sur la couleur dans le « Romancero » d'Émile Deschamps* (*Revue d'histoire littéraire de la France*, janvier-mars 1899).

des Français[1]; son ami Charles Lenormant s'amuse au pittoresque des maisons hollandaises, compare les habitants à « des hommes de beurre avec du lait dans les veines » et invite « messieurs les romantiques » à venir voir « comme ces gens-là ont entendu l'imitation de la nature[2] ». Louis de Carné visite l'Angleterre, juge Londres mortellement triste, s'abandonne à la rêverie dans la salle des Communes que hantent des ombres illustres[3]... Ainsi, la réalité de Londres ou d'Amsterdam se mêle aux visions d'Athènes ou de Grenade... Quel beau rêve pour le voyageur qui sommeille en Mérimée!

Mais, en 1828, le passé attire celui-ci plus que l'exotisme, et l'époque est si riche qu'elle lui permet de satisfaire tous ses goûts. Ce passé, deux écrivains le font revivre aux yeux des Français avec une puissance inaccoutumée : Shakespeare et W. Scott[4]. On sait l'éclatante revanche du premier quand une troupe anglaise vient jouer ses drames à Paris, en 1827. Le *Globe* ne tarit pas d'éloges[5], et le public lui donne raison. Du 6 juillet 1827 au 25 juin 1828, les Parisiens se laissent « réellement émouvoir à la vue de la gigantesque charpente des drames de Shakespeare », et leurs applaudissements couvrent les dernières clameurs des classiques. Hugo, qui vient de s'exalter en entendant *Freyschütz*; Berlioz, qui tombe amoureux de Juliette (miss Smithson); Nodier, qui compare Hamlet à « l'Oreste des anciens », crient leur enthousiasme. « Ah! ah! la voilà, enfin, la tragédie[6]!... » Delécluze ne nie pas le succès;

1. Cf. la *Réunion*, 1er juillet 1828, p. 2.
2. Cf. *Beaux-arts et voyages*. Paris, M. Lévy, 2 vol. in-8°, 1861, t. I, p. 7, 10, 11.
3. Cf. *Souvenirs de ma jeunesse au temps de la Restauration*, p. 100 à 111.
4. Le *Faust* de Gœthe a, lui aussi, une indéniable influence; Delacroix l'illustre.
5. 30 août 1827, p. 340.
6. Les citations sont empruntées à Delécluze, *ouvr. cité*, p. 339-350. Cf. la *Revue française*, juillet 1828, p. 98. — *V. Hugo raconté...*, t. III,

en vain il tente une timide réaction et lit à ses amis, dont Mérimée et Sautelet, une médiocre réplique. De son *Roméo et Juliette* les auditeurs paraissent « assez satisfaits[1] ». Est-ce là un bulletin de victoire? Mérimée, trop « gentleman » pour contredire son hôte, doit sourire. Il est, à coup sûr, plus sensible à l'hommage que son ami Paul Duport, malgré ses préjugés et sa maladresse, rend au poète anglais dans ses *Essais littéraires sur Shakespeare*[2], et il approuve le critique d'occasion quand celui-ci déclare : « Bien connaître Shakespeare est donc devenu un besoin presque indispensable pour nous[3]. » On édite un à un les drames que les acteurs anglais viennent de jouer. Bientôt, la *Revue Française* montrera ce que nos poètes dramatiques doivent emprunter à Shakespeare, et tout se ramène à deux mots : liberté, réalité; tout aboutit à ceci : « La tragédie doit être historique et la comédie contemporaine. » Ainsi le drame historique, libéré des règles, va naître sous l'influence de Shakespeare. Les essais antérieurs ont échoué. Qu'on se remette à l'œuvre! « C'est une épreuve à tenter, déclare la *Revue Française*, et jusqu'ici elle a effrayé les plus hardis... Ne paraîtra-t-il pas ce réformateur de la scène française[4]? » Or, en mars 1827, Hugo a lu, en petit comité, la préface de *Cromwell;* en décembre, encouragé par le triomphe des acteurs anglais, il lance son manifeste, qui apparaît ainsi comme un *Racine et Shakespeare* corrigé par un poète et adapté aux circonstances.

p. 77. — Borgerhoff, *ouvr. cité*, p. 177. — A. Boschot, *ouvr. cité*, p. 30-35.

1. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 343 (Delécluze se contredit sur la date, p. 339 et p. 343). La *Bibliographie de la France* annonce le livre le 22 septembre 1827 (n° 5999).

2. *Essai littéraire sur Shakespeare, ou Analyse raisonnée, scène par scène, de toutes les pièces de cet auteur.* Paris, C. Le Tellier, 2 vol. in-8°, 1828. Duport mutile le texte et le critique qui signe L. D. dans la *Réunion* (5 juillet 1828) approuve son étrange méthode.

3. *Ouvr. cité*, t. I. Préface, p. III.

4. Juillet 1828, p. 92, 99, 107, 110 et 111. — Les résistances classiques ne cessent pas (cf. le *Globe*, 20 février 1828, p. 214).

Voici donc que les drames nationaux, les scènes historiques se succèdent avec une rapidité telle que les honnêtes gens sont effrayés[1]; le général des *Stationnaires*, dans les *Soirées de Neuilly*, énervé par les adaptateurs maladroits de notre histoire, parle de les traiter vigoureusement « avec un fouet de poste[2] ». Il n'est pas de *fouet de poste* qui tienne. Coûte que coûte, on accommode des drames à la manière de Shakespeare. Mais Shakespeare n'est pas le seul modèle; W. Scott, dont les romans sont de fantaisistes chroniques, en est un autre, également vénéré. Paul Foucher en donne la preuve dans cet *Amy Robsart*, que Hugo lui a abandonné[3], et qui échoue à l'Odéon le 13 février 1828; le public reconnaît la donnée du *Château de Kenilworth* et le *Globe* loue les auteurs d'avoir reproduit « avec plus d'éclat la spirituelle originalité du dialogue de sir Walter Scott ». — « Ils ont proscrit, dans *Amy Robsart*, le premier essai d'un genre qui, nonobstant leurs sifflets, expulse de jour en jour le vieux goût », s'écrie Foucher avec raison[4]. W. Scott, que Defauconpret traduit en 1827 et en 1828, envahit, en effet, le théâtre comme le roman, et peu importe que ses imitateurs soient médiocres[5], l'élan est donné.

Shakespeare, W. Scott, voilà donc les deux noms auxquels se rallient dramaturges et romanciers français. Mérimée aime l'un, apprécie l'autre. En même temps qu'il assiste aux représentations shakespeariennes, il lit *Wawerley*, *Quentin Durward*, les *Puritains d'Écosse*. Or, de *Quentin Durward* à la *Collection des Chroniques nationales françaises*, que J.-A. Buchon publie en 1828,

1. C'est le règne des Soumet et des Vitet, des Charles d'Outrepont et des Loève-Veimars, des Duchatellier et des Gallois, etc., etc.
2. T. II, p. 368.
3. Hugo l'avait ébauché en 1822 avec Soumet.
4. Cf. *V. Hugo raconté...*, t. III, p. 84-86. — *Le Globe*, 20 février 1828, p. 213. — A. Pavie, *Médaillons romantiques*, p. 92 à 101.
5. Les romans historiques de Dinocourt, les tableaux historiques de J.-L.-M. Sauvage rejoignent les drames romantiques de Lemercier, de Vitet, de Hugo...

il n'y a qu'un pas. Mérimée le franchit. Au moment où David d'Angers part, en mai 1828, pour faire à Londres le buste du grand Écossais, il étudie parallèlement les drames historiques de Shakespeare, les romans historiques de W. Scott et les *Chroniques historiques* de Buchon. « La France lui avait fourni une collection presque inépuisable de mémoires à peine plus véridiques que des romans, et des romans si bien écrits qu'ils pourraient passer pour des mémoires. Les pages brillantes de Froissart, avec ses descriptions de combats et de tournois qui font battre le cœur et éblouissent la vue, étaient au nombre de ses lectures favorites; dans Brantôme et de La Noue, il avait appris à comparer le caractère licencieux, mêlé de superstitions, des nobles de la Ligue avec l'âpreté, le rigorisme et l'esprit quelquefois turbulent des huguenots[1]. » Non seulement ces lignes, où Scott décrit la formation littéraire de Wawerley, contiennent en germe la *Jacquerie* et la *Chronique du temps de Charles IX*, mais la ressemblance s'accuse entre Wawerley et Mérimée; car le premier s'est rendu familier avec Shakespeare, avec les vieux auteurs dramatiques, avec les chroniques françaises, avec les nouvelles imitées du *Décaméron*. « L'Espagne avait contribué à lui former un fond de lectures chevaleresques et romanesques. La littérature primitive des peuples du Nord n'avait pas été négligée par un jeune homme qui lisait plutôt pour exciter son imagination que pour se former le jugement[2]. » Ainsi le positif Mérimée a les mêmes goûts et pratique les mêmes écrivains qu'un héros romantique anglais à la mode de 1815.

Nourri de Walter Scott, il remonte le cours de nos chroniques nationales et s'arrête avec d'autant plus de complaisance au moyen âge que celui-ci est en vogue.

1. *Œuvres complètes* de W. Scott. Trad. Defauconpret. Paris, Furne, in-8° *Waverley*, p. 17.
2. *Ibid.*

Sainte-Beuve a dit comment, à l'aube de la saison printanière où fleuriront les *Orientales*, « notre moyen âge mythologique et fabuleux » avait un sculpteur, David d'Angers, un peintre, Louis Boulenger, un poète, Hugo[1]; les critiques ont montré de quelle manière les compilations historiques d'un Dinocourt ou d'un Mortonval marquent de leur éphémère empreinte l'architecture, l'ameublement, la toilette des femmes[2]. Deux livres, un peu surannés aujourd'hui, favorisent ces capricieuses fantaisies. Nodier, qui a le sens de l'actualité, présente au public, en 1826, les études de La Curne de Sainte-Palaye sur l'ancienne chevalerie; il en compose deux élégants volumes, leur ajoute une préface élogieuse, deux frontispices en couleurs, et les romantiques d'exulter! Quant à Barante, il unit la précision historique au charme désuet de nos romans de chevalerie dans son ouvrage sur les ducs de Bourgogne, où la réalité se voile de poésie vieillotte. Le livre, en treize volumes, atteint la quatrième édition en 1826. Son influence est profonde sur les écrivains romantiques, car Barante prolonge W. Scott. Mérimée, qui a lu La Curne de Sainte-Palaye, lit l'agréable narration de l'historien français, en exprime le suc avant de lui faire des emprunts.

C'est donc en pleine vogue du moyen âge, en plein rajeunissement du roman et du drame que Buchon publie un fragment de la *Jacquerie*. Il vient de fonder la *Revue trimestrielle* en janvier 1828 et, dans le numéro d'avril, il imprime la scène VI que son jeune ami a détachée pour lui[3]. Ce fragment s'harmonise avec les *Chroniques natio-*

1. *Causeries du lundi*, t. XIV, p. 70 (article sur Banville). — Plus tard, l'appartement de Hugo, place Royale, sera le symbole de l'époque (cf. Delécluze, *ouvr. cité*, p. 253).

2. Cf. Maigron, *le Romantisme et la mode*, p. 28, 31.

3. T. I, p. 550, art. X. *Fragment d'une comédie historique inédite intitulée la Jacquerie* et précédé d'une notice de trois pages où le soulèvement des Jacques est raconté d'après le continuateur de Nangis et les

nales françaises que Buchon remet au jour ; il prouve que Mérimée s'efforce de réaliser le drame historique, moins à la façon de Hugo qu'à celle de Stendhal. Car Stendhal triomphe, au désespoir de Delécluze, qui s'alarme devant « la hardiesse de la pensée poussée jusqu'au cynisme, l'expression crue rejetant l'art et bravant même les bienséances[1] ». Le vieux classique songe-t-il à la *Jacquerie*? Il ne l'eût pas mieux défini que par ces mots, dont chacun porte.

Le fragment publié par Buchon est suivi, un mois après, par la publication de la *Jacquerie*. Entre-temps, Mérimée, soucieux de donner à son œuvre une atmosphère favorable, lit la *Jacquerie* en petit comité, devant le docteur Edwards, Stritils, Jacquemont, Mareste[2]... Que pensent les auditeurs? On l'ignore. Le livre sort, au début de juin, des presses de Balzac[3]; le 11 du même mois, le *Globe* lui consacre une *annonce* flatteuse, où, en attendant le jugement que portera Rémusat le 28 juin, il reproduit la première scène du drame. Il y retrouve la marque de « l'auteur spirituel et plein de verve qui fit paraître ses premiers essais sous le nom de Clara Gazul[4] ». Mérimée s'entête donc à signer en Normand, mais tout le monde reconnaît l'auteur, et tout le monde applaudit avec réserve. A lire le *Globe* ou la *Revue Française*, il n'apparaît pas, en effet, que le succès ait

chapitres 385-388 du Ier livre de *Froissart* (t. IX de l'édition J.-A. Buchon, p. 292). Après une courte notice, la *Revue trimestrielle* publie la scène 6 (p. 554 à 567).

1. *Ouvr. cité*, p. 276. « Les idées de Beyle avaient prévalu », dit-il.

2. M. Tourneux a publié dans l'*Amateur d'autographes* (1873, p. 53) la lettre d'invitation de Mérimée au Dr Edwards; elle ne porte pas de date. Le tour en est vif et spirituel.

3. Cf. Hanotaux et G. Vicaire, *la Jeunesse de Balzac*. Paris, A. Ferrand, in-8°, 1903, p. 84 et 258. — *La Jacquerie* est annoncée par la *Bibliographie de la France*, le 7 juin 1828, sous le n° 3446; sur la première édition, cf. Vicaire, *Manuel...*, t. V, col. 706. Cl. de Ris prétend que le livre parut sans nom d'auteur (*ouvr. cité*, p. 102).

4. 11 juin 1820, p. 468.

été éclatant. On tempère la louange par la critique; l'œuvre ne s'impose point. Or, Mérimée fit l'impossible pour qu'elle s'imposât.

* * *

Il sollicite l'attention du lecteur en lui offrant une œuvre qui présente un intérêt d'actualité, un intérêt historique et un intérêt littéraire.

L'intérêt d'actualité nous échappe; il est sensible aux contemporains. En pleine effervescence politique, au moment où la lutte est vive entre la branche aînée des Bourbons et les libéraux, où les idées démocratiques tiennent en échec la vieille conception d'une monarchie déclinante, la *Jacquerie* semble une œuvre de combat. Elle ressuscite un des épisodes les plus tragiques de la guerre qui mit aux prises, pendant plusieurs siècles, la noblesse et le peuple. « M. Mérimée, dit Hippolyte Fortoul, a essayé d'écrire pour le peuple, mais cela ne lui a pas réussi[1]. » Fortoul exagère : Mérimée n'écrit *pour* personne, et Delécluze, faisant une discrète allusion à l'actualité du livre, remarque avec raison que « l'impartial Mérimée expose, dans ses *Scènes Féodales*, les torts partagés, les violences à peu près égales des nobles et des vilains[2] ». Les tendances libérales de Mérimée ne transparaissent pas, en effet, dans la *Jacquerie;* mais chacun peut donner tort ou raison, selon ses préférences personnelles, à la noblesse ou au peuple. Il suffit qu'une œuvre se prête aux jeux des partis politiques pour qu'elle soit assurée d'un éphémère succès.

1. *Revue Encyclopédique*, juillet-septembre 1833, p. 130. — Lady Morgan voit aussi dans la *Jacquerie* un ouvrage tendancieux (*La France en 1826 et 1830*, t. I, p. 272). — M. Chuquet découvre dans le livre l'expression de la « haine » de Mérimée pour le peuple (feuilleton du *Journal des Débats*, 27 mars 1924 : *Mérimée en 1848*). Il me semble que c'est une erreur; en 1828, Mérimée est sincèrement libéral.

2. *Ouvr. cité*, p. 389.

Mérimée, qui exploite habilement la mode, attache plus d'importance à l'intérêt historique. La *Jacquerie* paraît, comme la *Guzla*, avec un à-propos singulier, et son actualité littéraire n'est pas moins remarquable que son actualité politique. Sans doute, comme le souligne la *Revue Française*, la donnée du sujet est peu favorable, car « les héros sont restés obscurs et l'histoire parle à peine d'eux[1] ». Il n'empêche que la *Jacquerie* se rencontre avec les romans historiques de Mortonval, avec les ouvrages sur Cartouche et sur Mandrin, dont Mérimée aime tant les exploits qu'il les fait revivre dans le *Loup-Garou*, avec les tragédies historiques et les drames historiques dont on peut passer les auteurs sous silence pour venir droit aux *Barricades* et aux *États de Blois*, que Vitet vient de publier le 14 et le 18 avril, et aux esquisses de Dittmer et de Cavé, dont la seconde édition des *Soirées de Neuilly* paraît en avril et en mai. Ce sont les chefs-d'œuvre du genre ; Mérimée peut en être jaloux. Car l'intérêt littéraire que présente la *Jacquerie* est médiocre, parce que le livre ne marque un progrès ni dans la conception de l'art ni dans les moyens d'exécution. La *Jacquerie* procède du *Théâtre de Clara Gazul;* c'est un essai dramatique manqué, où Mérimée gaspille son talent. G. Planche a même cru pouvoir soutenir que la *Jacquerie* fut composée avant le *Théâtre de Clara Gazul* et que Mérimée voulut « essayer ses forces avant d'écrire *Inès Mendo*, en peignant le terrible moyen âge[2] ». Rien ne confirme cette ingénieuse hypothèse ; il importe seulement que l'intention soit la même dans les deux œuvres. En 1828, comme en 1825, Mérimée adopte la forme dramatique, qui ne convient pas à son tempérament. Pourquoi? Parce qu'il s'agit, pour les romantiques, de conquérir la scène dont le *Cromwell* de Hugo n'a pu prendre

1. 1er juillet 1828, p. 261.
2. *Art. cité*, p. 583.

possession, de substituer la prose au vers, de briser les trois unités, de rendre vrais les décors, les costumes, le geste et la diction des acteurs. Or, voici la prose alerte de Mérimée qui remplace l'alexandrin de Hugo, voici le dialogue si vif où le Loup-Garou discute avec les brigands, où Frère Jean rudoie Frère Goderan et Frère Ignace, où Pierre avoue son amour à Isabelle[1]. Voici de pittoresques décors : une ravine illuminée par le soleil couchant, une salle gothique éclairée par des flambeaux et magnifiquement décorée ; la place du village où boivent les paysans, la cellule de Frère Jean, une colline proche de Beauvais, une potence, un champ de bataille... Voici d'étranges costumes, dépouilles d'animaux sauvages, peau de loup, cagoules de moines, cottes de mailles des seigneurs, haillons des paysans, robes des châtelaines[2]... Il faut, dès l'abord, dépayser le spectateur, et, pour y réussir, les moyens dont use W. Scott ne sont pas inutiles. Ces costumes, ces armures, ces paysages romantiques, Mérimée les doit au peintre d'*Ivanhoé*[3]. Mais que deviennent les trois unités? Elles tombent en pièces. Mérimée promène le spectateur de la forêt à l'abbaye, de l'abbaye au château, du château au village, du village à la chaumière... Une chambre de jeune fille remplace brusquement une cellule de moine, un champ de bataille une clairière, l'hôtel de ville un marché. En revanche, l'action est lente ; il lui faut des semaines pour se nouer et pour se dénouer. Au reste, elle cesse d'être une : sur l'action principale, qui est la révolte des paysans contre les seigneurs, Mérimée greffe une action secondaire, qui est l'amour du paysan Pierre pour la noble Isabelle. N'en est-il pas ainsi dans la vie, et la guerre a-t-elle jamais

1. *La Jacquerie* (éd. Calmann-Lévy), p. 249, 255, 295.
2. *Ibid.*, p. 249, 253, 264, 267 (note 25), 274 (note 27), 281, 288 (note 35), 304 (note 46), 327, 341 et 350.
3. Cf. scènes 30 et 31 (attaque du château). La scène 15 (réunion sous un chêne) rappelle la réunion sur le Rutli de *Guillaume Tell*.

empêché l'amour? Comme dans les *Espagnols en Danemarck*, comme dans *Inès Mendo*, et de façon plus provocante, Mérimée rompt avec l'ancien système dramatique français. Le choix du sujet lui impose cette rupture, et il est curieux d'entendre Nodier justifier Mérimée par avance. « On conçoit très bien, dit-il, en parlant de la *Rançon de Duguesclin* d'Arnault, le développement d'un caractère même dans l'espace de vingt-quatre heures, puisqu'il est préparé par l'avant-scène et admis par une convention tacite entre le spectateur et le poète; mais les mœurs du XIV^e^ siècle, par exemple, soumises à cette dimension stricte et incommode, seroient le tour de force de l'esprit et il n'en résulteroit jamais un effet heureux[1]. » Nodier appuie cette juste remarque par l'exemple de *Goëtz de Berlichingen* et des drames historiques de Shakespeare, et l'allusion aux « mœurs du XIV^e^ siècle » fait songer à la *Jacquerie*. Mais, en définitive, la *Jacquerie*, au point de vue dramatique, est une œuvre manquée[2]. Magnin, qui appelle de tous ses vœux « le grand poète, le poète complet », capable de créer le drame romantique, déplore que son ami trompe l'attente générale. Déjà le *Théâtre de Clara Gazul* l'a déçu[3]; pourtant, Mérimée lui semblait toucher au but. Or, voici qu'il s'en éloigne. « La *Jacquerie*, écrira plus tard Magnin[4], semblait composée tout exprès pour affaiblir cette illusion. L'auteur avait changé de route. Les couleurs de son tableau pouvaient être nouvelles, le procédé d'art ne l'était pas. D'autres avaient essayé ce genre, et mieux. La sombre peinture des mœurs féodales projetait une ombre épaisse sur les caractères et les passions : c'était presque une

1. *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, p. 376.
2. Un homme de théâtre, M. Saint-Georges de Bouhélier, pense le contraire (cf. la *Renaissance*, 18 septembre 1920 : *Hommage à Mérimée*, p. 4).
3. *Le Globe*, 30 mai 1829, p. 341.
4. *Ibid.*

abstraction historique substituée à l'abstraction passionnée. Triste échange! »

Il y a pis : Mérimée va si loin dans la voie de la liberté absolue qu'il aboutit à un déséquilibre complet. L'absence de règles entraîne le manque d'unité. Ainsi, quelle liaison existe-t-il entre la scène II, où les moines discutent, et la première scène, où le Loup-Garou entraîne les brigands? Mérimée quitte les moines pour les seigneurs, les seigneurs pour les paysans, puis revient aux moines, puis aux seigneurs, et moines, seigneurs, paysans ne se rencontrent que pour se battre. La *Revue Française* regrette ce morcellement : « Les scènes sont unies par un faible lien, dit-elle...; la pièce est, en quelque sorte, une tragédie à tiroirs[1] », et le mot serait juste si l'on pouvait appeler *tragédie* une succession d'épisodes. Mérimée n'ignore pas ce défaut de composition. Peut-être, avant de le lui reprocher, conviendrait-il de remarquer qu'il intitule son œuvre : *Scènes féodales*. H. Patin constate que l'intérêt est « trop disséminé », l'action « trop éparse et trop lâche », mais il ajoute avec raison : « Ceci n'est point une critique, et elle aurait d'ailleurs été faite avant nous par l'auteur lui-même qui l'a intitulé (son livre) *Scènes* et non pas *Drame*. Le drame y manque en effet, mais les scènes y sont excellentes pour la plupart[2]. » L'ambition de Clara Gazul est tombée. Mérimée juge qu'en 1825 il n'a pas réussi à composer une pièce; alors, en 1828, il présente au lecteur une galerie de tableaux distincts. Aussitôt le défaut de composition s'atténue. On a fait tort aux livrets de Quinault en les jugeant comme une tragédie de Racine; c'est faire tort au Mérimée de la *Jacquerie* que de le juger comme le Hugo de *Ruy Blas*.

1. Juillet 1828, p. 261. — Planche blâme également le décousu de l'action (*art. cité*, p. 583).
2. *Revue Encyclopédique*, juillet-septembre, 1828, p. 379.

*
* *

Or, selon quelle formule la *Jacquerie* est-elle conçue? Dans la *Muse française*, Hugo loue le roman dramatique de W. Scott, dans lequel l'action imaginaire se déroule en tableaux « vrais et variés », comme se déroulent les événements réels de la vie ; ce roman qui ne connaît d'autre division que celle des différentes scènes à développer, qui, enfin, est un long drame où les descriptions suppléent aux décorations et aux costumes, où les personnages peuvent se peindre par eux-mêmes et présenter, par leurs chocs divers et multipliés, toutes les formes de l'idée unique de l'ouvrage[1]. Le modèle de ce roman est *Quentin Durward*. Sans doute la définition de Hugo ne s'applique pas exactement à la *Jacquerie*, d'abord parce que Mérimée fait non un roman, mais une façon de pièce de théâtre; ensuite parce que chez lui l'action est réelle et que les descriptions ne suppléent ni aux décors ni aux costumes, enfin parce que l'action n'est pas une. Toutefois, ces tableaux « variés et vrais » qui se rapprochent de la vie, ces différentes scènes qui marquent seules les divisions de l'ouvrage, ce long drame où les personnages se peignent eux-mêmes en nous faisant assister au choc de leurs passions, n'est-ce pas la *Jacquerie*? Nous voici donc ramenés, par l'intermédiaire de Hugo, à W. Scott; la *Jacquerie* s'inspire, d'ailleurs, pour le fond, de *Quentin Durward* et d'*Ivanhoé*. Mais la forme change et Mérimée abandonne le roman pour le drame. Nous voici donc ramenés, par l'intermédiaire de W. Scott, à Shakespeare; tant il est vrai que Mérimée hésite entre l'un et l'autre et que la *Jacquerie* est un *Quentin Durward* accommodé à la Shakespeare.

Car, au sortir des représentations données à Paris par

1. *La Muse française*, 1823-1824, éd. Marsan. Paris, Cornély, 2 vol. in-12, 1907, t. I, p. 32.

les acteurs anglais, Mérimée devine que là est le salut. « Shakespeare!... Shakespeare!... », lui crie le *Globe*[1]; et Mérimée songe : « Quel beau drame que le *Roi Jean!* Serait-il impossible de l'imiter? » L'aventure le tente, à l'heure où les Parisiens acclament le poète anglais, d'unir en un drame Shakespeare et W. Scott. La *Jacquerie* va naître; sans doute, dès l'été de 1827, Mérimée en conçoit l'idée : il réalise celle-ci en 1828, et l'œuvre est « actuelle ». Instinctivement, le lecteur la compare aux drames que miss Smithson et Kean ont joués la veille. N'est-ce pas la même structure, le même emploi de la chronique dialoguée que dans le *Roi Jean*, le *Roi Richard III* ou le *Roi Henri IV*[2]? Car qu'est-ce donc que le *Roi Richard III*, sinon une chronique dialoguée où l'enchaînement des faits n'est pas toujours rigoureux, où le poète, « semblable en cela aux chroniqueurs, semble s'être plus inquiété de leur succession que de leur génération[3] ». Mises en scène variées et hardies, costumes bizarres, actions violentes, introduction de la foule sur la scène, tels sont les moyens dont Mérimée use après Shakespeare. Comme lui, il veut donner une idée de la vie dans toutes ses manifestations, au lieu d'offrir, comme Racine, au spectateur un drame ramassé où l'intérêt se concentre sur deux ou trois personnages; il nous présente alors la foule anonyme des paysans et des soldats, l'humanité souffrante, le vil troupeau. La ressemblance n'est pas seulement dans la forme, elle est dans le fond, et j'ai cru pouvoir donner le détail des emprunts de Mérimée[4]. Il en ressort que, à l'aide de scènes réalistes, celui-ci cherche à dépeindre la décadence de l'époque chevaleresque, comme Shakespeare l'a fait avec puissance dans le *Roi Richard III*.

Mais Mérimée ne se contente pas d'emprunter un dé-

1. 30 août 1827.
2. Cf. le *Globe*, 28 octobre 1826 : *Huitième lettre sur l'Histoire.*
3. E. Montégut, *Traduction de Shakespeare.* Paris, Hachette, 2e éd., in-16, 1878, t. IV, p. 122.
4. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.*

tail tantôt au *Roi Jean*, tantôt au *Roi Henri IV...*; il suit un modèle où le sujet qu'il aborde est traité, le *Roi Henri VI*. En effet, dans la seconde partie de ce drame, Shakespeare jette le spectateur en pleine Jacquerie anglaise; les révoltés, conduits par Jack Cade, sont contemporains des Jacques français : poussés par les mêmes passions, ils ont les mêmes vices. L'émeute triomphante est peinte avec des couleurs vives et Mérimée s'applique laborieusement à copier le poète. Il veut, comme lui, ressusciter un épisode du xv^e^ siècle: aussi insiste-t-il, comme lui, sur l'ignorance, la poltronnerie, l'esprit superstitieux des paysans, sur les actes d'inutile cruauté que ceux-ci commettent. La *Jacquerie* est donc une copie exacte, mais pâle, de la seconde partie du *Roi Henri VI*, et elle s'inspire, en général, du cycle des Henri. Shakespeare garde l'avantage, parce qu'il détermine les causes de l'émeute avant d'en peindre les effets; parce qu'il est à la fois plus complet, plus ramassé, plus dramatique; enfin, parce qu'il communique aux personnages une vie que n'ont pas ceux de Mérimée. Peut-on reprocher à celui-ci d'être privé de toute puissance créatrice[1]?

Il fait ce qu'il peut dans le sillage des maîtres; et, au bout du compte, il est plus près de Marlowe que de Shakespeare. Quand il met en scène — et il s'y plaît — des prêtres ou des moines, il s'inspire des pièces de Marlowe, surtout de *The troublesome reign of King John*, que Shakespeare a utilisé. Est-ce à dire que la haine aveugle du caractère ecclésiastique et la négation du sentiment religieux se retrouvent chez lui? Mérimée ne va pas si loin : il remplace la haine par l'ironie, la satire par la parodie. Son frère Jean est cruel, mais ni plus ni moins que les autres personnages; ses moines sont poltrons, mais ni plus ni moins que les paysans ou que les

1. Pour le détail de ces rapprochements, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.*

bourgeois. Impartial, Mérimée se rencontre avec l'auteur du *Juif de Malte* plutôt qu'il ne l'imite. Toutefois, l'art primitif et vigoureux du contemporain de Shakespeare, la façon grandiloquente et mélodramatique dont il traite ses sujets doivent lui plaire, et je ne doute point qu'il ait une dette envers le théâtre anglais de l'époque d'Élisabeth. Sans entrer dans les comparaisons de détail, je suppose que Mérimée emprunte quelques exemples de violence et de férocité à Marlowe et à ses successeurs, « bande tragique aux traits grimaçants[1] », qui, ne reculant devant rien, donne au drame une sorte de fureur fougueuse. Que cette peinture de la vie soit « atroce » et « roide »[2], il se peut. Elle est vraie, parce qu'elle présente au spectateur les événements tels qu'ils sont et donne la première place aux impulsions irrésistibles de l'âme, aux frénétiques instincts. Mérimée a lu sans doute Massinger, Ford, Webster, et la force du *Duc de Milan*, de l'*Annabella* ou de la *Duchesse de Malfi* a passé dans la *Jacquerie*.

Son érudition est vaste, accablante; il ne se contente pas d'imiter Ben Johnson, Marlowe et Shakespeare, il imite Gœthe, et si la *Jacquerie* rappelle le *Roi Henri VI*, elle rappelle également *Goëtz von Berlichingen*. « Il est impossible, écrit Rémusat dans le *Globe* du 28 juin 1828, de lire la *Jacquerie* sans se rappeler *Goëtz de Berlichingen* »; et il ajoute : « La pièce de Gœthe est le premier essai, le premier exemple de ce retour au moyen âge par l'imagination, de ce goût pour les peintures gothiques et nationales qui envahit maintenant tous les arts. » Il suppose que W. Scott doit sa vocation historique à *Goëtz von*

1. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, 5 vol. in-12, 1905, t. I, p. 69. — Sur Marlowe, *Ibid.*, p. 1 à 92. — Cf. Paul Duport, *ouvr. cité*, t. I, p. XVIII à LXXXVIII. — Dans la *Chronique du temps de Charles IX*, Mérimée se rappellera la *Saint-Barthélemy* de Marlowe, mais il adoucira les couleurs.

2. Taine, *Ibid.*

Berlichingen et que la France doit son goût pour l'histoire à W. Scott. Ainsi nous tournons sans cesse dans le même cercle : Gœthe, W. Scott, Shakespeare. Le critique du *Globe* n'a aucune peine à démontrer que la *Jacquerie* est une réplique du drame de Gœthe ; que le poète dépeint la Jacquerie allemande, comme Shakespeare a dépeint la Jacquerie anglaise ; que, dans *Goëtz von Berlichingen*, « il y a des scènes de paysans révoltés » crayonnées en « quelques traits simples et expressifs » ; que Mérimée, « en faisant plus, n'a peut-être pas fait mieux », car il lui manque « je ne sais quelle grandeur poétique qui ravit l'imagination et qui l'élève sans la dépayser[1] ». Rémusat juge bien son ami : Mérimée est inférieur à Gœthe, comme il est inférieur à Shakespeare, précisément parce que son imitation devient un esclavage. Le coup d'aile qui le dégagerait de cette imitation servile ne l'enlève jamais. On en juge mieux si, après avoir comparé la *Jacquerie* au texte du *Roi Henri VI*, on la compare à celui de *Goëtz von Berlichingen;* le parallélisme est complet[2]. Mais plutôt que de reprendre les comparaisons point par point, je préfère indiquer dans quel esprit Mérimée imite Gœthe. Le drame allemand a été remanié quatre fois : l'esquisse de 1771, critiquée par Herder, a subi des transformations sérieuses en 1773, en 1786 et en 1787 avant de devenir l'adaptation scénique de 1804. Or, Gœthe donne un large coup d'estompe aux tons crus du tableau primitif ; et si, pour passer la rampe, l'adaptation de 1804 présente des scènes fortement enluminées et des personnages en haut relief, si elle revient à la conception d'art qui inspira l'esquisse de 1771, elle n'en est pas moins inférieure à celle-ci. L'esquisse d'abord, l'adaptation de Weimar ensuite sont

1. *Le Globe*, t. VI, n° 71, p. 503-505.
2. Pour le détail de ces comparaisons, cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.*

donc plus romanesques que le drame. Or, chez Mérimée, les couleurs sont appuyées, écrasées pour ainsi dire, parce que Mérimée imite l'esquisse, non le drame; parce que, sans connaître l'allemand, il va d'instinct à ce brouillon où Gœthe, entraîné par sa passion pour Shakespeare, « a évoqué un siècle tout entier : *horrendum*, *informe*, *ingens*, et l'a montré à sa patrie sans rien dissimuler de sa grandeur et de sa difformité[1] ».

Ainsi, après avoir suivi les traces de Shakespeare et de Gœthe pour tâcher de faire vivre le drame romantique, Mérimée va compromettre l'existence de ce drame en le déviant peu à peu. En effet, au lieu de peindre un caractère, comme celui de Gœtz ou de Jack Cade, il cherche l'élément romanesque et mélodramatique. On objectera que cet élément existe chez le poète allemand et chez le poète anglais; sans doute, mais relégué au second plan. Mérimée le fait passer au premier. Voilà donc la fissure par où va s'échapper la vie généreuse du drame.

Dès le premier jour, le *Globe* sent le danger. Rémusat n'avoue pas ses craintes, mais il les laisse percer lorsque, après avoir analysé la *Jacquerie*, il fait un grand éloge du caractère de *Goëtz von Berlichingen*. Gœthe, en effet, comme le poète anglais, a su, « en conciliant la poésie et l'histoire[2] », s'élever à la conception d'un type éternel. Mérimée n'a pas su créer ce type; aucun de ses personnages ne vit, tous se fondent dans la grisaille du texte[3]. Seuls, Loup-Garou et Frère Jean ont une apparence de vie, mais, s'ils parlent et s'ils agissent plus que les autres, ils sont poussés par des instincts et n'obéissent pas à l'impulsion d'un caractère nettement défini. Méri-

1. Nodier, *Mélanges de littérature et de critique*, t. I, p. 375. — Je ne crois pas que Mérimée subisse ici l'influence italienne comme le prétend M. E. Marsan (*La Bataille romantique*, p. 116, note 1). *Goëtz von Berlichingen* et les *Brigands* furent ses modèles, avec les drames shakespeariens.

2. *Art. cité*, p. 505.

3. Cf. la *Revue française*, juillet 1828, p. 261.

mée n'a qu'un souci, c'est d'opposer les types les uns aux autres, de les grouper en deux camps, de faire, en un mot, des antithèses : d'un côté voici les bons, de l'autre voici les mauvais, d'un côté Frère Jean, Pierre, Isabelle..., de l'autre Loup-Garou, Conrad, Montreuil, d'Apremont, Siward, le Sénéchal... La scène XV, où Frère Jean et Loup-Garou s'affrontent, est remarquable à cet égard. Mais Pixérécourt n'a pas d'autre méthode. Opposer le bon au méchant, l'homme loyal au traître, le bourreau à la victime est en effet un procédé de mélodrame; et lorsque Mérimée cherche à traduire des sentiments collectifs, ne tombe-t-il pas encore dans le mélodrame? Au moins est-ce un art d'animer une foule sans nuire aux personnages principaux; Shakespeare et Gœthe ont possédé cet art. Dans la *Jacquerie*, les « gens de toute condition[1] » introduisent sinon la vie, du moins le mouvement sur la scène. Mais il n'est pas un sentiment vil dont ils soient exempts, pas un vice dont ils ne soient doués. Mérimée prend plaisir à ressusciter le monde des aventuriers, voleurs et détrousseurs de grands chemins, bohême errante de la forêt et du village. Telles scènes, comme la scène IV, où les archers anglais essaient de soudoyer les paysans français, et la scène XV, où Frère Jean discute avec Loup-Garou et les brigands, sont parmi les mieux venues. Mérimée sait faire parler les paysans et les soldats; ce réalisme est, chez lui, un don naturel. Toutefois, comme la foule n'est dominée par aucun caractère digne de ce nom et qu'elle reste maîtresse de la scène, au lieu d'y figurer à la manière du chœur antique, l'insuffisance psychologique de Mérimée éclate une fois de plus.

A cause de cette insuffisance, Mérimée n'emprunte à Gœthe et à Shakespeare que les procédés du mélodrame : emploi de couleurs violentes, description de mœurs brutales, effets de surprise ou de terreur. Les couleurs vio-

1. P. 248.

lentes se fondent en une seule, qu'on appelle la *couleur locale*. Est-il nécessaire de montrer comment l'écrivain s'imagine atteindre celle-ci en semant son texte de mots techniques qu'il puise dans les chroniques du XIV^e^ et du XV^e^ siècle ou dans quelque dictionnaire relatif à la chevalerie? Du gambison et de la targe au hanap et au guilledin alezan, on en compte une centaine. Faut-il relever la quarantaine de jurons dont la valeur esthétique est aussi relative[1]? Les personnages de la *Jacquerie* ne parlent qu'en jurant et jurent par Golfarin, par le ventre de saint Ferréol ou de saint Quenet, par le corps du Christ[2]... C'est du dernier romantique! Les noms sonores, Florimont de Coursy, Enguerrand de Boussies, Gautier de Sainte-Croix..., les surnoms bizarres, Godefroid le louche, Étienne à la longue dent[3]..., donnent au drame la couleur appropriée. Or, ces mots, ces jurons, ces noms propres, ces surnoms, Shakespeare et Gœthe ne reculent pas devant leur emploi : la première scène du premier acte de *Goëtz von Berlichingen* est remplie par les jurons des soldats. Mais tandis que Mérimée, amplifiant le procédé, tombe dans l'excès, Gœthe, au fur et à mesure qu'il remanie son drame, supprime les jurons. Ainsi, Mérimée s'éloigne de Gœthe et rejoint Pixérécourt, comme il le rejoignait dans le *Théâtre de Clara Gazul*. Il lui emprunte non seulement cette prétendue couleur locale qui est un trompe-l'œil, mais encore cette encombrante érudition qui frise le pédantisme : le « petit nègre » que parle Vendredi dans *Robinson Crusoé* est puisé aux bonnes sources.

Mérimée cherche enfin à donner au lecteur une idée précise du moyen âge par la peinture des mœurs ; celle-ci est, à dessein, constamment violente. Les personnages

1. J'ai compté quatre-vingt-dix-sept mots empruntés à la langue du moyen âge et quarante-trois jurons (dont plusieurs sont répétés).
2. Cf. p. 340, 344, 348, 349, 353, 361, 376, etc.
3. Cf. p. 248, 251.

de la *Jacquerie*, comme ceux du *Théâtre de Clara Gazul*, comme ceux de la *Guzla*, se massacrent avec acharnement. On ne compte pas moins de dix-neuf meurtres, à l'exclusion des batailles et des carnages en masse[1]; tous meurent et personne ne ressuscite. Le tableau est encore assombri par les pillages, les incendies, les rapts, les trahisons, les vengeances auxquels Mérimée oppose, il est vrai, quelques bonnes actions, quelques actes de courage et de patriotisme, quelques gestes de générosité ou de pitié[2]; mais c'est par besoin d'antithèse. Les légendes où revivent les superstitions du moyen âge, les histoires terrifiantes, les scènes de sorcellerie et de magie ajoutent à ces horreurs[3]. Sans doute, il s'agit d'un épisode tragique, et l'on serait indulgent à Mérimée s'il ne rappelait trop souvent, de parti pris, les mauvais mélodrames du boulevard du Crime. Pour sa défense, il invoquera l'exemple de Gœthe; l'adaptation scénique de *Goëtz von Berlichingen* nous offre, en effet, la rencontre mystérieuse des envoyés du tribunal secret, la fuite de Gœtz chez les Bohémiens, la scène nocturne où Adelheid aperçoit un fantôme, la légende du chasseur sauvage, des allusions aux esprits infernaux et aux comètes... Mérimée suit de près son modèle; il s'en inspire dans la scène du serment entre Loup-Garou et le Récipiendaire, dans la scène du bouleau entre le Sénéchal et Renaud (c'est peut-être la scène la plus angoissante du drame), dans la scène de la question où Conrad réclame l'estrapade pour les complices de Loup-Garou, enfin dans la scène de la conspiration nocturne au milieu de la forêt. Or, ces conspirations, ces menaces de torture remplissent le *Théâtre de Clara Gazul* et la *Guzla*. Mérimée ne varie pas ses procédés, qu'il les emprunte à Calderon ou à Gœthe, à Lope de Vega ou à Shakespeare. De même, quand il introduit

1. Cf. p. 250, 259, 260, 266, 268, 270, etc.
2. Cf. p. 260, 262, 272, 275, 280, 284, 287, 313, etc.
3. Cf. p. 256, 269, 288, 294, 336, 339, etc.

dans la *Jacquerie* un élément romanesque, il donne au lecteur l'impression du « déjà vu » : l'amour du jeune paysan Pierre pour la noble Isabelle est le thème retourné de *Inès Mendo*. Ce thème, qui satisfait au besoin de l'antithèse qu'ont les écrivains romantiques, sera repris par G. Sand dans *Valentine* et entrera au répertoire où puiseront les auteurs de vaudevilles et de mélodrames. Mérimée s'éloigne donc, une fois encore, de Gœthe, se rapproche de Pixérécourt, annonce les *Francs Taupins* de P. Lacroix, si bien que la *Jacquerie* apparaît maintenant comme une sorte de *Quentin Durward* accommodé à la manière de Shakespeare et de Gœthe selon les procédés de Pixérécourt.

* * *

Mais si la valeur littéraire de la *Jacquerie* est faible, peut-être sa valeur historique est-elle grande. Mérimée travaille à donner des fondements solides au drame. Il réussit en apparence, car les documents ne lui manquent pas : il les amasse, les dépouille, et il a, pour en tirer son grain de mil, la patience d'un érudit. Toutefois, ne croyez pas qu'il mène loin ce travail de bénédictin. Il feuillette, prend des notes et se contente des ouvrages essentiels. Son ami, J.-A. Buchon, qui publie la *Collection des Chroniques nationales françaises*, lui guide la main sans doute. Alors, Mérimée, dans son apparent souci d'exactitude, accompagne son texte de références, incomplètes souvent et parfois douteuses. Il ne jette point par-dessus bord cet appareil critique qui encombre le *Théâtre de Clara Gazul* et la *Guzla* et qui serait pédant si, par endroits, une ironie maligne ne l'éclairait d'un sourire. La coquetterie lui viendra de voiler son érudition. En 1828, il l'étale, afin de prouver sans doute qu'il est maître, historiquement, de son sujet. Or, cette méthode est celle de

Pixérécourt, dont chaque mélodrame est une mosaïque où voisinent les fragments les plus divers de nos vieux chroniqueurs; malheureusement, ce désir de créer une atmosphère historique en appuyant le texte sur des notes est une qualité chez un historien, un défaut chez un dramaturge. Au moins, ces notes permettent au critique de s'orienter dans la recherche des ouvrages que l'écrivain a consultés. Il vaut la peine, semble-t-il, de relever ceux-ci pour vérifier l'exactitude historique de la *Jacquerie*. Car si, dans la *Guzla*, Mérimée s'entoure d'une érudition factice et raille Fauriel, dans la *Jacquerie* il traite le sujet avec une gravité qui mérite attention. Je ne crois pas qu'il se moque de son ami Buchon, ni de Froissart, ni de La Curne de Sainte-Palaye : d'abord la matière plaît à l'historien qui sommeille en lui; puis il veut faire pièce à Vitet. Bref, il se prend au sérieux, et, comme il échappe ainsi à son tempérament, il écrit la plus faible de ses œuvres.

Pourtant, quels livres n'a-t-il pas compulsés! On a peine à le croire, quand il affirme dans sa courte Préface qu' « il n'existe presque aucun renseignement historique sur la Jacquerie ». Que serait-ce s'il en existait? Les documents sont si nombreux qu'il faut les classer. Mérimée allège la besogne. En écartant le témoignage de Froissart, qu'il taxe d' « impartialité[1] », il laisse entendre qu'il a recouru aux écrivains « impartiaux ». Mais de ceux-ci, à dessein peut-être, il ne souffle mot; la sécheresse de sa Préface laisse donc le champ libre à qui veut départager les historiens de la *Jacquerie*. Je distinguerai trois groupes : les chroniqueurs favorables à la noblesse, les chroniqueurs impartiaux, les chroniqueurs favorables aux paysans.

Les chroniqueurs qui, par haine de caste, sont durs à Jacques Bonhomme s'appellent Froissart, Jean Le Bel,

1. Préface de la *Jacquerie*.

Pierre d'Orgemont, Miguel de Verms, Baluze, etc... Mérimée fait mine de dédaigner Froissart, parce que le chroniqueur de Valenciennes affiche un « profond dégoût » pour une révolte de paysans et réserve sa complaisance aux « nobles chevaliers[1] ». On ne peut nier que la Jacquerie paraît « horrible » à Froissart et qu'il considère les Jacques comme des misérables à qui « le diable est entré en la tête pour tout occire[2] ». *Diable, diablerie*, l'écrivain, qui croit au démon, n'a que ces mots à la bouche; aussi la conception qu'il se fait du terrible drame est-elle fausse. Mais les chapitres du premier livre des *Chroniques*, où il raconte la révolte, valent par la vivacité du récit et par le coloris des peintures. On oublie que les Jacques sont traités de « méchans gens » pour goûter les tableaux vigoureux où la poésie tempère la réalité. Si Mérimée déplore à bon droit la partialité de Froissart, il est sensible à la naïveté de son art; plus tard il s'écriera : « Quel autre qu'un poète aurait pu tracer un tableau si animé des mœurs et des passions du moyen âge? Ne fut-il pas inspiré des Muses celui qui sut ennoblir la vérité sans l'altérer jamais (voilà qui est douteux, mais, en 1856, Mérimée est loin de la Jacquerie)? » Et cet « observateur exact », ce « témoin attentif et scrupuleux », il l'appellera, comme H. Wallon, et avant Taine[3], « l'Hérodote du moyen âge[4] ». Lui-même apparaîtra son véritable et légitime panégyriste, mieux encore, le membre par alliance de sa famille spirituelle[5].

Car, à la source abondante et fraîche des *Chroniques*,

1. Préface de la *Jacquerie*.

2. *Chroniques* de sire Jean Froissart, éd. J.-A.-C. Buchon. Paris, A. Desrez, 3 vol. in-8°, 1837, livre II, ch. 187, t. II, p. 242. La Jacquerie occupe les chapitres 65-68, soit 4 chapitres sur 393.

3. *Essai sur Tite-Live*. Paris, Hachette, in-18, 1856, p. 334.

4. *Discours prononcé à l'inauguration de la statue de Froissart, le 21 septembre 1856* (*Histoire de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, t. XX, p. 265).

5. *Ibid.* Discours de H. Wallon, p. 269. 278.

il puise plus qu'il ne l'avoue. N'a-t-il pas emprunté les neuf volumes de Froissart à son ami le docteur Edwards[1]? En suivant donc le fil des deux récits, on relève des points de contact nombreux : j'en indique quelques-uns à la fin de ce livre[2], et il est aisé d'allonger la liste. Ce qui importe, c'est de savoir que Mérimée s'inspire non seulement des quatre chapitres fort courts consacrés par Froissart à la Jacquerie française, mais encore et surtout de l'ensemble des *Chroniques :* une foule de détails, depuis les « compagnies franches » jusqu'au « roi Francus, fils de Priam », passe du livre de Froissart dans la *Jacquerie*. Est-il besoin de chercher ailleurs les éléments d'une couleur locale dont la *Jacquerie* est, par endroits, surchargée? Ce qui importe davantage est de saisir comment Mérimée transforme son modèle. Où est l'esprit de Froissart? Certes, Mérimée n'en hérite pas. Les tournois dont raffole le chroniqueur, il les laisse entrevoir à peine; la « bonté et gentillesse » des nobles que le chroniqueur met en relief, il ne les passe point sous silence, mais il les évoque avec discrétion. Froissart a des somptuosités de grand seigneur, un optimisme généreux qui le porte à tout embellir; rien n'est plus magnifique que le chapitre où il raconte « comment le roi Édouard dit à la comtesse Salebrin qu'il convenoit qu'il fût d'elle aimé, dont elle fut fortement ébahie[3] ». Mérimée substitue le paysan Pierre au roi Édouard, déclasse donc son héros, baisse le récit d'un ton. Quand les seigneurs tiennent conseil, avant la bataille de Cocherel, pour choisir leur chef, Froissart nous fait assister à un assaut de courtoisie désintéressée. Mérimée, dans une scène analogue, avive la dispute, montre les seigneurs sous un vilain jour. Déjà, Barante avait imité Froissart en mettant aux prises

1. Lettre citée (*Amateur d'autographes*, 1873, p. 53).
2. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.*
3. Livre I, partie I, ch. 166, p. 145. — Cf. la *Jacquerie*, p. 298.

les chevaliers français avant le combat de Rupelmonde; et il est curieux d'étudier comment, peu à peu, la scène se transforme, comment le chroniqueur de Valenciennes, timidement rajeuni par l'historien des ducs de Bourgogne, passe dans l'œuvre de Mérimée[1]. On saisit au vif le procédé de celui-ci, qui consiste à amalgamer deux scènes, ou plutôt deux récits de la même scène, sans se conformer à l'un plutôt qu'à l'autre, et à renforcer les couleurs pour dramatiser l'action. Voilà le point de rencontre où trois grands esprits se joignent; mais presser la comparaison conduirait à de fragiles hypothèses. Mérimée butine à droite, à gauche, élimine ensuite, dispose enfin : c'est son droit, c'est son devoir d'artiste. Ainsi, entre Froissart et lui, il existe une différence d'esprit, de méthode et d'art. Tous deux sont de la même famille, mais comme ils voient différemment les choses! Mérimée chasse de parti pris la poésie et le merveilleux dont Froissart revêt la réalité; à l'aimable peinture de la chevalerie succède un sombre tableau. L'un insiste sur les qualités des seigneurs, l'autre souligne leurs défauts d'un trait dur; celui-ci envisage l'humanité dans ce qu'elle a de meilleur, celui-là dans ce qu'elle a de pire. Ce n'est pas caprice, c'est procédé; et ce procédé, Mérimée l'applique non seulement à Froissart, mais à tous les chroniqueurs. Un exemple suffira. Dans les *Grandes Chroniques de France*, où Mérimée a peut-être jeté les yeux, Pierre d'Orgemont relève ce détail amusant : « La vigile de la my Aoust, l'an... 1357, offrirent ceux de Paris à Notre-Dame une chandelle qui avoit la longueur du tour de la dite ville de Paris... » On croit entendre Pantagruel. Or, écoutez Mérimée : « Hélas! que

1. *Froissart*, livre I, partie II, ch. 169, p. 478. — Barante, *ouvr. cité*, t. II, p. 381. — *La Jacquerie*, scène XIX, p. 341. — Mérimée emprunte également à Barante l'anecdote du comte de Saint-Pol (*Ibid.*, t. VI, p. 264. — *Jacquerie*, p. 260 et note 19); mais il s'agit du neveu de celui-ci, non de son fils, comme le prétend Mérimée.

faire? gémit Coupelaud. Ah! Notre-Dame de Beauvais, je vous promets un chandelier d'argent haut comme moi... si...[1]. » La chandelle rabelaisienne s'est rapetissée aux dimensions humaines. Le réalisme y gagne ce que perd la couleur locale. A force de chercher celle-ci, Mérimée la manque et, voulant être réel, il cesse d'être vrai.

Car, de Froissart ou de Mérimée, qui a raison? Il est difficile, et il serait vain de le dire. Froissart est partial, Mérimée l'est à rebours. Ce sont deux natures, deux conceptions d'art qui se heurtent; au point de vue esthétique, l'une vaut l'autre : l'humanité a un double visage et la peinture que nous en offre Mérimée est aussi exacte, ou aussi fausse, que celle de Froissart. Tout au plus peut-on exiger de l'historien une exactitude à laquelle le dramaturge n'est pas tenu. Hélas! le malheur veut que l'historien lâche la bride au poète et que le dramaturge, rebelle à la poésie, soit esclave de l'histoire. Faut-il se plaindre, en définitive, que l'un complète l'autre?

Donc, à part les emprunts faits aux *Chroniques* de Froissart et quelques pilleries — peut-être — dans les *Grandes Chroniques de France*, Mérimée ne met point à contribution les écrivains favorables à la noblesse. Il ne doit pas davantage au groupe des écrivains impartiaux. Ni la *Chronique des Flandres*, recueillie par Denis Sauvage, ni la *Chronique normande du XIV^e^ siècle*, assez dure aux nobles, ni la *Chronographia regum Francorum*, compilation en mauvais latin d'un moine de Saint-Denis, n'ont vraisemblablement servi à Mérimée. C'est toujours la même poussière de détails sur le même fond en grisaille, et la comparaison des textes ne donne aucun résultat précis.

Mérimée doit plus au groupe des chroniqueurs favorables aux paysans, car ses sympathies secrètes le portent

1. *Grandes Chroniques de France*, éd. P. Pâris, t. VI, ch. 38, p. 6. — *La Jacquerie*, p. 301.

vers eux. Tandis que Froissart et P. d'Orgemont accablent les révoltés sans faire effort pour les comprendre, Jean de Venette, le continuateur de Richard Lescot, l'auteur anonyme de la *Chronique des quatre premiers Valois*, et le religieux de Saint-Denis comprennent les Jacques et, au besoin, les excusent : leur affectueuse justice s'oppose aux haines séculaires. Mais je ne sais s'il faut leur faire une place dans la composition de la *Jacquerie*, car j'hésite à transformer, dès 1827, Mérimée en chartiste, et je doute qu'il ait compulsé ces œuvres, alors manuscrites[1]. Peut-être en a-t-il entendu parler par Buchon, grand détrousseur d'archives. La pitié généreuse qu'éprouve le moine Jean de Venette pour les paysans a passé dans la *Jacquerie;* parfois l'accent est le même chez le dramaturge et chez le chroniqueur pour flétrir les excès des nobles, compatir au malheur des Jacques, montrer, avec une sorte de frémissement contenu, l'image émouvante de la patrie qui se lève en d'obscures consciences. Frère Jean, Renaud, Gaillon s'apparentent au Grand Ferré et à Guillaume l'Alouette. La grosse cloche qui « sonne l'alarme » nous apporte un écho lointain, et comme assourdi, de cette pitié humaine, de cet appel à la justice dont l'œuvre de Jean de Venette est ensoleillée. En revanche, la verve guerrière qui donne force et vie à tel récit de bataille dans la *Chronique des quatre premiers Valois*, le pittoresque tragique avec lequel le religieux de Saint-Denis nous conte les excès des Tuchins de l'Auvergne et du Poitou annoncent les pages les plus sombres de la *Jacquerie*.

Mais il semble que Mérimée se soit inspiré surtout des travaux qui parurent au XVIII[e] siècle sur la Jacquerie. Les ouvrages de La Curne de Sainte-Palaye et de Secousse,

1. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.* — Toutefois, il est certain que Mérimée utilise le récit du continuateur de Nangis, comme en témoigne la Notice de la *Revue Trimestrielle.* (Cf. p. 303, note 3.)

bien qu'ils soient partiaux et remplis d'erreurs, lui ont servi. Comment n'aurait-il pas puisé dans les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie*, que Nodier venait de remettre à la mode? Une foule de détails leur sont empruntés, qui ne prouvent rien, sinon l'érudition factice de Mérimée. En revanche, l'esprit qui anime la *Jacquerie* et celui qui anime les *Mémoires sur l'ancienne chevalerie* diffèrent; car le conseiller au Parlement de Paris hérite des préjugés ancestraux et fausse l'histoire : imbu des partis pris de sa caste, il traite la Jacquerie en deux pages, ne cite aucun fait précis et ne développe que le siège de Meaux, parce que cet épisode glorieux lui paraît digne de ces « chevaliers errants » dont il nous parle ailleurs, qui sauvent à coups de lance dames et damoiselles tremblantes d'effroi. D'un épisode tragique, La Curne de Sainte-Palaye fait un épisode gracieux qui semble détaché de l'*Amadis des Gaules* ou des romans de la *Table ronde*. La réalité s'embellit, tourne au monde idéal des Pharamond et des Clélie; Mérimée doit sourire et se méfier. Les *Mémoires pour servir à l'histoire de Charles II*, composés par Secousse, sont moins partiaux. Dans le quatrième, Mérimée a pu lire l'intéressante narration de la *Jacquerie*, où les événements sont rapportés avec une sobre exactitude; toutefois, je crois qu'il a utilisé surtout l'indication des *sources* que relève l'historien de Charles II. Non seulement Secousse signale, en effet, celles que je viens d'étudier, mais il les critique ou il en souligne la valeur et il en indique beaucoup d'autres... Prudemment, l'auteur de la *Jacquerie*, historien de fortune, reste en deçà.

Froissart et d'Orgemont, Venette et La Curne de Sainte-Palaye sont donc, à des degrés différents, les modèles que suit Mérimée : voilà, comme disait son ami Duvergier de Hauranne, « ce que l'on appelle, je crois, faire des livres avec des livres[1] ». Au moins Mérimée a-t-il

1. *Le Globe*, 8 juin 1826, p. 381.

composé, grâce à ces chroniques et à ces mémoires, une œuvre historique digne de ce nom? Tant s'en faut! Il utilise la Jacquerie pour donner un fond historique au tableau, mais il se soucie peu de la vérité même. La Jacquerie éclate le 28 mai 1358, à la suite d'une rixe entre soldats et paysans. Les paysans ont le dessus, exploitent leur succès, entraînent le Beauvaisis et l'Ile-de-France, choisissent pour chef G. Karle, de Mello, auquel ils adjoignent un hospitalier, parcourent les campagnes en bandes, s'attaquent aux châteaux, se livrent à des excès que G. Karle veut réprimer en contractant une alliance avec les bourgeois de Compiègne. Repoussé, G. Karle se replie sur Senlis ; les pillages continuent. Karle sollicite l'appui du grand prévôt, Étienne Marcel, qui lui envoie 300 Parisiens commandés par Jean Vaillant. Ermenonville est pris, mais les Parisiens abandonnent les paysans indisciplinés. Vaillant se détache de Karle et marche sur Meaux. Les gentilshommes du Beauvaisis appellent le roi de Navarre à leur secours. Karle occupe une position très forte entre Mello et Clermont; le roi de Navarre n'ose l'attaquer, prend Karle par ruse, massacre les Jacques. Les nobles de Meaux, après avoir essuyé un échec devant Senlis, se vengent en incendiant les villages et en tuant 20,000 paysans. La Jacquerie a duré quatorze jours[1].

Or, Mérimée n'a pas un grand souci des événements. Le lecteur cherche en vain dans les *Scènes féodales* une date exacte, un lieu précis, un personnage connu. Mérimée s'applique à demeurer dans le vague : il ne met en relief ni les causes générales ni les causes particulières de la révolte; il ne tient aucun compte des états généraux et de l'ordonnance du 14 mai 1358; il ne

1. Les deux meilleures études sur la Jacquerie sont : *Histoire de la Jacquerie*, par Siméon Luce. Paris, A. Durand, in-8°, 1859, et la *Jacquerie en Beauvaisis*, par G. Flammermont (*Revue historique*, t. IX, 1er janvier-avril 1879, in-8°. Paris, Germer-Baillière, 1879). Flammermont met au point les assertions de Luce.

montre pas les bourgeois et une poignée de nobles ralliant pendant quelques jours la cause des Jacques ; il passe sous silence le meurtre de Picquigny et les conséquences funestes que ce meurtre eut pour les paysans ; il néglige le rôle que joue Étienne Marcel ; il ne fait pas la différence nécessaire entre les Jacques de Paris et les Jacques du Beauvaisis ; enfin, il bouscule l'ordre des événements militaires, supprime le siège d'Ermenonville et celui du marché de Meaux, supprime également la contre-jacquerie et transforme le chef des paysans, G. Karle, en un Loup-Garou légendaire, sorti tout vif des superstitions du moyen âge. Non seulement il efface les événements historiques, mais parfois il fausse la réalité. Certains détails relatifs à la liberté dont jouit le peuple anglais, aux chiens nourris de chair humaine, à la lâcheté des paysans, à leur lassitude, à leurs querelles intestines, aux préliminaires de paix[1]... sont entachés de fantaisie. L'intrigue romanesque qu'il enroule autour des événements historiques et les scènes comiques, la XXXII[e] par exemple, où Langoyrant rappelle Petit-Jean des *Plaideurs*, prouvent que Mérimée emploie l'histoire à la façon d'un scénario. On imagine les effets banals que pourrait tirer un compositeur habile de la première scène : une musique trépidante accompagnant le chœur des brigands que mène Loup-Garou, un décor sauvage éclairé par le soleil couchant, des cuivres, des cymbales, des coups de grosse caisse et des tremolos ; c'est un livret de Scribe où Meyerbeer plaquerait d'assourdissants accords.

Mais si l'œuvre est médiocre au point de vue historique, il n'en faut pas trop faire grief à Mérimée. D'abord un romancier a le droit, tout en respectant les grandes lignes et les personnages principaux, de plier l'histoire à sa fantaisie. Ensuite, Mérimée dispose de matériaux moins nombreux et moins solides que les érudits du XX[e] siècle,

1. P. 267, 269, 273, 280-282, 383.

et il ne serait pas loyal de l'écraser sous la masse des documents nouveaux. Toutefois, Mérimée n'a pas été servi par les travaux postérieurs qui ont paru sur la Jacquerie, et les études d'un Siméon Luce, d'un Flammermont, d'un Delachenal, d'un H. Wallon... ont mis en lumière ses insuffisances et ses erreurs. Il répondrait sans doute qu'il n'écrit pas l'histoire et que, si Shakespeare et Gœthe devancent celle-ci, il n'a point une prétention que seul le génie peut se permettre.

*
* *

On lui pardonne volontiers, car, s'il reste dans les généralités historiques, il brosse un tableau de mœurs pittoresque : la tonalité, un peu criarde, n'en est pas mauvaise. Faut-il être, sur ce point, plus difficile que le public de 1828, invoquer, en critique bourru, de pédants témoignages contre une œuvre de fantaisie? Un drame historique ne peut faire revivre des personnages morts depuis 500 ans. Réussirait-il, cette couleur locale aurait un grave inconvénient : le public serait confondu de voir Charles V, Duguesclin ou Étienne Marcel et ne comprendrait rien à leurs idées, à leurs raisonnements, peut-être même à leurs passions; réciproquement, É. Marcel, Duguesclin et Charles V seraient confondus de nous entendre[1]. Les siècles creusent entre les hommes un fossé profond, et c'est le rôle de l'artiste de supprimer les distances en gardant la perspective. Mérimée y excelle par endroits. Les scènes où il dépeint soit le clergé, soit la bourgeoisie du XIV^e^ siècle sont bien venues; les aventuriers, les voleurs, les paysans, les archers anglais ont un relief qui fait oublier les personnages principaux; l'éducation du jeune Conrad, les préjugés de la noblesse, l'ignorance et la brutalité des seigneurs fournissent à

1. Cf. *Journal des Débats*, 30 avril 1829.

Mérimée une série de notations précises ; enfin, les superstitions populaires, qui fleurissent au moyen âge, ont, dans la *Jacquerie*, la part qui leur revient. Mérimée réagit ainsi contre la conception fausse du moyen âge qui règne encore vers 1825 ; tel poème ennuyeux, comme la *Philippide* de Viennet, le *Philippe Auguste* de Parseval-Grandmaison, la *Rosamonde* de Briffaut ou la *Chevalerie* de Creuzé de Lesser..., accrédite un moyen âge conventionnel où tout s'enrubanne de pieuse vertu et de chevaleresque poésie. « Bon vieux temps » que celui où les châtelaines amoureuses rêvent aux Amadis lointains et aux pages tout proches ! Mérimée bouscule la tradition, donne le coup de grâce « au moyen âge pendule et troubadour[1] », évoque la réalité brutale, tombe dans l'excès contraire, découvre les laideurs et les plaies. Il prolonge ainsi l'œuvre salutaire d'A. Thierry et de Barante, parce que son exactitude lui vient d'une connaissance intelligente du moyen âge.

Ses lectures dépassent, en effet, Froissart et La Curne de Sainte-Palaye ; elles embrassent les mémoires, les romans, les fabliaux, les poèmes, les ouvrages les plus disparates, et ces sources littéraires ne sont pas moins abondantes que les sources historiques. Mais, à les signaler toutes, on tomberait dans un morcellement pénible. *Disjecti membra poetae :* la *Jacquerie* nous offre les « membres épars » de chroniqueurs, de chevaliers, de poètes, de troubadours, de soldats, de romanciers. Antoine de la Salle voisine avec Ambroise Paré, Hector le Troyen avec Bayard... « Parmi les livres de notre grand-père Desherbiers, écrit Paul de Musset, je trouvai un jour la légende des quatre fils Aymon. Cette lecture me plongea dans une rêverie profonde. Un monde nouveau s'ouvrait pour moi : celui de la chevalerie. Au premier

1. Cf. Th. Gautier, *Histoire du romantisme*, p. 58. — L. Halphen, *L'Histoire en France depuis cent ans*. Paris, Colin, in-12, 1914, ch. I.

mot que j'en dis à mon frère, il s'enflamma. Nous demandâmes à grands cris des romans. On nous donna la *Jérusalem délivrée*. Nous n'en fîmes qu'une bouchée. Il nous fallut le *Roland furieux*, et puis *Amadis*, *Pierre de Provence*, *Gérard de Nevers*, etc. Nous cherchions les prouesses, les combats, les grands coups de lance et d'épée. Quant aux scènes d'amour, nous n'en faisions point de cas, et nous tournions la page quand les paladins se mettaient à roucouler[1]... » Ainsi les deux frères s'initient au monde merveilleux des poèmes de la chevalerie. Sans doute, Mérimée ne voit pas aussi poétiquement les choses, mais il est sensible à cette évocation d'une société qui s'idéalise; alors, par endroits, le tableau, si dur à l'œil, s'adoucit d'un reflet ou d'une ombre heureuse. Girart de Roussillon, le vaillant chevalier Tiran le Blanc, le chevalier du Soleil, le petit Jehan de Saintré, le *Poème du Héron*, *Guillaume au Faucon*... glissent dans la *Jacquerie* un rayon de lumière. Voici Merlin l'Enchanteur, Hector le Troyen, le roi Lycurgue, Artus, Thémistocle, Golfarin, Amadis, les chevaliers de la Table ronde, les onze mille vierges de Cologne... mêlés si intimement au texte qu'on ne sait plus si l'on vit dans le rêve ou dans la réalité. Voici, pour mieux fondre ce rêve avec la réalité, à laquelle Mérimée, fidèle lecteur de *Don Quichotte*, ne renonce jamais, voici des vivants, mais des vivants si généreux, si beaux que leur vie semble participer de la légende, voici le Loyal Serviteur, conscience de soldat, Ambroise Paré, conscience de savant, Pétrarque, conscience de poète. Voici, enfin, rejoignant ceux-là, les inséparables guides, Cervantès et Byron, W. Scott et Gœthe[2]...

Alors, pensez-vous, quel admirable tableau va peindre Mérimée si, à tant de science et de réalisme, il allie les

1. Biographie d'A. de Musset, p. 43.
2. Cf. *Appendices. Pièces justificatives n° 12.*

flottantes images du rêve et les formes imprécises de l'idéal! Non pas, car, au lieu d'une large évocation digne d'un Michelet ou d'un Delacroix, voyez, c'est une poussière de détails qui reste au bout des doigts, c'est un peu de l'esprit mort, ce n'est pas l'âme ressuscitée. Des œuvres nobles où une société mit le meilleur d'elle-même, il sort trop de gambisons, de targes, de lances mornées, de hoquetons, de flamberges... J'entrevois les troubadours, les ménestrels, mais leur « gaie science » se réduit à des pastiches puérils ou à des jeux de mots. On ne me fait pas plus grâce des mandores et des sambuques que des « miséricordes ou poignards de merci », mais je n'entends pas leur musique vieillotte. Ce fabliau de la *Demoiselle*, *le Prêtre et le Vilain*, cette lettre de Boëmond de la Source sont trop léchés pour que l'artifice ne soit pas découvert. Et tant d'expressions fanées, de cris de guerre, de comparaisons « du temps », de mots rares, de notes explicatives, d'ingénieux commentaires[1] font tort au naturel et à la vérité. Ce n'est plus la fleur dans sa grâce matinale, c'est une greffe où la vie ne monte pas.

*
* *

Ainsi l'œuvre, peu à peu, s'effrite. Des traits épars qu'on a peine à ramasser en un faisceau, telle est l'œuvre, ou plutôt l'ébauche[2]. On regrette la fresque où les maîtres procèdent par larges oppositions de blanc et de noir. Mérimée nous offre un de ces paysages historiques en vogue vers 1835, comme le *Saint Jérôme* de Corot, où le site est composé d'éléments hétéroclites que le peintre

1. Pour tous ces détails, cf. p. 295, 296, 263, note 31, 58, et toutes les notes, au nombre de soixante-cinq.

2. Flaubert s'est inspiré de la *Jacquerie* dans son drame historique *Loys XI* (1838). — Prologue et décors rappellent l'œuvre de Mérimée; Flaubert emprunte à celle-ci la chanson sur Jacques Bonhomme que Mérimée place en épigraphe (p. 245). — Cf. *Œuvres de jeunesse*. Paris, L. Conard, in-8°, 1910, p. 321. Cf. p. 322.

réunit plus ou moins adroitement; les raccords apparaissent, le caractère factice de l'ensemble saute aux yeux. C'est que Mérimée n'est pas un historien qui « court à l'idée générale », mais un chroniqueur qui s'attarde aux spectacles des rues. Or, « c'est trop dire que de tout dire; il ne faut ni accabler l'esprit ni encombrer la science[1] ». Renan précise la pensée de Taine. « Ce qu'il faut rechercher, écrit-il dans la préface de la *Vie de Jésus*, ce n'est pas la certitude des minuties, c'est la justesse du sentiment général, la vérité de la couleur[2]. »

« La certitude des minuties », voilà, en effet, où se ramène l'art de Mérimée, et l'extrême minutie dans le détail risque de donner au lecteur une idée, sinon fausse, du moins inexacte de l'ensemble. Mérimée a beau posséder la science de « filer » une scène, de graduer les effets, de ménager l'émotion en la tenant en bride[3]; il a beau se retrancher de son livre[4], il ne parvient qu'à écrire une œuvre d'érudition où l'érudition n'est pas à l'abri des critiques, une œuvre dramatique dont l'intérêt dramatique est faible. On n'irait pas jusqu'à prétendre qu'il « met en madrigaux » l'histoire du moyen âge, mais l'œuvre est monotone et froide. Mérimée se donne de la peine pour aboutir à un résultat décevant. Son livre, préparé avec un soin méticuleux, apparaît superficiel au lecteur qui refait ce lent travail de préparation. Au lieu d'une œuvre, on rencontre un assemblage disparate de scènes romanesques. Eh quoi! tant de science et tant de conscience mène-t-il à la négation de l'art? Le lecteur ferme le livre avec ennui, rêve à Froissart et à Jean de Venette, à Tiran le Blanc et au Chevalier du Soleil, ou bien, s'il écarte les romans de chevalerie et les

1. *Essai sur Tite-Live*, p. 129.
2. *Vie de Jésus*, p. 56
3. Cf. scènes 8, 11, 13, 15, 17, 18, 19. Les scènes sont à tiroirs. La scène 32 rappelle la scène 3 de l'acte III des *Plaideurs*.
4. Ses sentiments percent dans les pages 266, 296, 340.

chansons de gestes sous le prétexte qu'un voile de poésie cache la réalité, il songe à Michelet.

Car il arrive ceci, qui est remarquable. Quand nous étudions une page de Michelet, nous relevons une foule d'inexactitudes et d'erreurs, et nous sommes près de nous écrier : « C'est faux! » Mais l'impression d'ensemble est juste parce que, ayant tort sur les points de détail, Michelet, par une espèce de divination ou par un mouvement irrésistible du cœur qui le porte à pénétrer l'âme des personnages, sympathise avec eux et parle avec un tel accent que nous oublions les erreurs vénielles et que nous disons : « C'est vrai! » Or, quand nous lisons Mérimée, nous constatons que la plupart des détails sont justes, et nous sommes près de nous écrier : « C'est vrai! » Mais l'impression d'ensemble est celle d'une vérité relative, parce que, ayant raison sur les points de détail, Mérimée ne sait pas évoquer l'âme d'un personnage ou d'un peuple. Incapable de communier avec celle-ci, il reste ironique ou sceptique devant les drames de l'histoire. Ses héros ne sont que des mannequins. La flamme est absente, donc la vie. Or, seule la vie est émouvante, seule elle est vraie. Mérimée ne la ressuscite pas, et c'est tant pis. On ne lit plus la *Jacquerie*, on la feuillette, et on s'écrie d'instinct : « L'image n'est pas fidèle! »

On revient alors à ceux qui, abandonnant l'analyse étroite, ont la force de réaliser de puissantes synthèses, à Michelet[1], à Gœthe, à Shakespeare. On revient à eux avec joie, parce que la poésie n'est pas l'ennemie de l'histoire, elle est son auxiliaire indispensable, son bon et nécessaire génie. Mérimée est trop intelligent pour ne pas s'en rendre compte. S'il reste fidèle à l'histoire, si la *Chronique du temps de Charles IX* est en germe dans la

1. Je parle de l'*Histoire de France* en général, car Michelet n'a consacré à la Jacquerie que les quelques pages qui lui sont dues (cf. *Histoire de France. Moyen âge.* Paris, Flammarion, in-8°, 1894, t. III, p. 315-322).

Jacquerie, jamais plus il ne commettra la faute d'arranger l'histoire en des scènes dialoguées où il est inférieur à Vitet[1] et où seul, à défaut d'une érudition qui n'étouffe pas le cœur, le génie peut triompher et triomphe.

*
* *

Est-ce à dessein que Mérimée publie la *Famille de Carvajal* sous la même couverture que la *Jacquerie*? Veut-il montrer que ce *drame* s'apparente aux *scènes féodales*, parce qu'au fond les deux œuvres sont des mélodrames? C'est improbable, mais le rapprochement naît de lui-même : si la *Jacquerie* est un mélodrame sans le vouloir, la *Famille de Carvajal* est un mélodrame voulu.

Il est délibérément voulu et exécuté de main de maître. Qui l'oublie s'expose à en dénaturer le sens. La plupart des critiques portent à faux, parce qu'on prend au sérieux une œuvre qui, dans la pensée de Mérimée, est une charge. La *Revue Française* juge le sujet « épouvantable » et, tout en reconnaissant que « le point de vue de Mérimée est ordinairement satirique[2] », ne semble pas découvrir la satire. Le *Globe*, après avoir annoncé, sans commentaire, le 11 juin 1828, que Mérimée, « dans la *Famille de Carvajal*, nous donne comme un pendant de l'*Amour Africain*[3] », regrette, le 28 juin, « le choix d'un tel sujet comme un abus de talent », s'indigne contre « la recherche de l'ignoble et l'affectation du laid » et traite le drame de « monstrueux[4] ». H. Patin, dans la *Revue Encyclopédique*, juge que « le sujet est odieux » et qu'il « heurte hardiment les délicatesses convenues, la

1. Ph. Chasles est injuste pour Vitet, qu'il appelle « un Shakespeare sans liberté et sans caprice » (*Mémoires*. Paris, Charpentier, 2 vol. in-12, 1877, t. II, p. 179).
2. 1er juillet 1828, p. 261.
3. P. 468.
4. P. 503. Article de Ch. de Rémusat.

pruderie de notre scène[1] ». Stendhal fait des jeux de mots, reste « sec comme de l'ame a dou » et — ce qui étonne — ne trouve « rien à blâmer ». « Pas de repos pour l'âme, écrit-il en juin 1828; cela est pénible comme un crime réel »; et il ajoute en 1832 : « Plus qu'un crime réel. Quelque chose d'humain reposerait durant le cours de l'action[2] ». La *Revue de Paris* condamne la peinture de ces « passions honteuses et brutales », de ces « scènes de terreur hideuse » et affirme que la *Famille de Carvajal* est celui des ouvrages de Mérimée « pour lequel, sans contredit, le public a témoigné le moins de sympathie[3] ». Il se peut; mais comme Mérimée doit rire sous cape! Jamais il n'a mieux trompé son monde, et les supercheries de *Clara Gazul* et de la *Guzla* ne sont que jeux au prix de celle-ci. En 1832, G. Planche rend justice à « l'effrayante vérité » de « cet écorché de Géricault », et il ajoute avec prudence : « Il serait fort à regretter que l'imagination humaine ne s'exerçât que sur de pareils sujets[4]. » C'est d'une telle évidence que Mérimée n'y contredirait point. Clément de Ris voit dans ce *drame*, « préférable à la *Jacquerie* », une « glorification de la fatalité antique[5] » (*sic*). G. Merlet déclare que les deux lettres de la préface « dépassent en horreur la légende de Myrrha » et glisse pour « épargner la sensibilité des lecteurs[6] ». E. de Mirecourt ne comprend rien à la pièce, parle d'un « père qui cède à l'incestueuse passion de sa fille » (*sic*) et admire « quelques chapitres (*sic*) heureux[7] ». M. Polikowsky accuse Mérimée de manquer de « goût artistique » et du « sentiment de la

1. Juillet-septembre 1828, p. 380.
2. Cf. C. Stryienski, *Soirées du Stendhal-Club*, p. 177-178.
3. Octobre 1830, p. 167.
4. *Art. cité*, p. 583-584. Planche ajoute que « le crime s'ennoblit et s'élève en se poétisant ». Mais comment?
5. *Portraits à la plume*, p. 103.
6. *Portraits d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Didier, in-12, 1865, p. 211-212.
7. *Ouvr. cité*, p. 29.

mesure[1] ». Faguet trouve la pièce « ennuyeuse et immorale »; l'intention pessimiste de montrer le malheur que la bêtise ou la fureur humaine engendre lui semble « poussée à une outrance presque ridicule[2] ». C'est prêter à Mérimée une intention philosophique qu'il n'a jamais eue. En revanche, E. Biré soupçonne cette œuvre « déplorable » d'être une « mystification[3] »; Brunetière y voit une amusante parodie du mélodrame[4] et M.-G. Brandes y discerne l'influence du satanisme de Byron[5]. Certes, les critiques ont raison de juger l'œuvre immorale. Qui songe à nier cette immoralité? Mérimée la reconnaîtrait avec un joyeux empressement et ferait observer que, en art, l'intention morale ne prouve rien. Mais les critiques ont tort lorsqu'ils considèrent cette plaisanterie d'écolier comme une œuvre sérieuse. La *Famille de Carvajal* ne laisse aucun doute : elle est un mélodrame fort épicé à l'usage des boucaniers et des gens de mer dont le cœur est solide; mieux encore, elle est une parodie bouffonne du mélodrame.

Il n'est que de bien lire pour s'en convaincre. Mérimée a élaboré avec soin une Préface qui rappelle la notice du *Théâtre de Clara Gazul*. Il y publie deux lettres apocryphes dont l'accent ne laisse aucun doute. La première est signée de Diego Rodriguez de Castaneda y Palacios, capitaine colombien au long cours. Ce vieux loup de mer, las des pièces de théâtre où « personnages, sentiments, aventures » sont « faux », où « des princes soi-disant

1. *Ouvr. cité*, p. 69, 71.
2. *Ouvr. cité*, p. 344. Le mot auquel Faguet fait allusion est le suivant : « La pièce me paraît bien ennuyeuse, quoique immorale » (à propos d'une tragédie d'Alfieri) (cf. d'Haussonville, *Revue des Deux Mondes*, 15 août 1879. Lettre du 8 juin 1855 à M^rs Senior).
3. *Ouvr. cité*, p. 29.
4. *V. Hugo*, t. II, ch. XII, p. 77.
5. *Ouvr. cité*, ch. XXIII, p. 246. — M. A. Thérive a bien vu que la *Famille de Carvajal* n'était, dans la forme et dans le fond, qu'une « énorme (?) parodie » (*art. cité*, p. 531).

amoureux fous... n'osent toucher seulement le bout du doigt de leurs princesses », réclame pour les officiers de son bord des pièces dignes d'un parfait timonier. « Pour toucher des gens comme nous, dit-il, il faut d'autres ouvrages que pour les bourgeois de Madrid », et il ajoute : « Je n'ai pas besoin de vous dire qu'il ne nous faut pas quelque chose de fade; tout au contraire, rien ne sera trop chaud pour nous ni trop épicé. Nous ne sommes pas des prudes et nous n'avons peur que du langoureux[1]. » Voilà qui est parler net, et, dans le cas où le lecteur ne serait pas suffisamment averti par cette charge contre la tragédie classique et par cette diatribe contre le roman romanesque calqué sur l'*Astrée* ou sur l'*Amadis de Gaule*, une seconde lettre l'éclaire. Cette lettre est écrite par une petite fille de quinze ans et demi, qui supplie Mérimée de lui faire « un petit drame ou un petit roman bien noir, bien terrible, avec beaucoup de crimes et d'amour à la lord Byron ». Sa maman lui interdit les « romans ou les drames romantiques », c'est-à-dire « tout ce qu'il y a d'horrible et d'amusant »; bien entendu, elle les lit en cachette, à minuit, dans son lit, comme fera Lamiel. Mais « la bibliothèque de son papa est épuisée »; alors il lui faut plus et mieux. « Je voudrais bien que cela finît mal, ajoute-t-elle en post-scriptum, surtout que l'héroïne mourût malheureusement », et elle réclame pour son héros le « joli » nom d'Alphonse[2]. Il ne s'agit donc plus de jeter par-dessus bord la tragédie, mais le drame romantique qui s'affadit au point de mécontenter les boucaniers et les petites filles curieuses. L'intention est évidente; elle apparaît plus clairement encore dans la lettre que Mérimée adresse à Stendhal le 15 mai 1831. « En l'an de grâce 1829[3] (Mérimée se trompe d'un an), j'ai édi-

1. *Préface*, première lettre, p. 409-410.
2. *Préface*, p. 411.
3. Il semble donc que, dès 1828, Mérimée ait été employé dans un

fié le public avec la *Famille de Carvajal*, ouvrage moral s'il en fut et inspiré par la fréquentation des chefs de bureau et de leurs épouses. On y voit, Monsieur, un papa qui[1]... », et Mérimée donne, selon son habitude, quelques détails scabreux...

La gageure paraît d'autant plus certaine que, sous l'influence de l'école « satanique » anglaise[2], le mélodrame envahit la scène; en 1828, il est en pleine croissance, et il semble que le drame romantique sorte directement de lui. L'Ambigu-Comique, le cirque Olympique, le théâtre de la Porte-Saint-Martin s'enrichissent à jouer les œuvres de Caigniez, de Cuvelier, de du Cange..., et, si l'on feuillette la *Bibliographie de la France*, on est surpris de voir la place qu'y tiennent les mélodrames aux titres farouches. Pixérécourt, dont les 120 pièces atteignent 30,000 représentations, triomphe; en 1825, il dirige la Gaîté, en 1827 l'Opéra-Comique : c'est la main mise officielle du mélodrame sur les grandes scènes parisiennes, et le peuple verse des larmes à la *Fille de l'exilé* ou à la *Tête de mort*. Or, en 1826 Pixérécourt écrit un mélodrame, en 1827 il en écrit deux, en 1828 il en écrit trois. L'amusant *Répertoire des mélodrames* par A! A! A!, qui paraît en 1827, essaie vainement de ridiculiser le genre; au moins s'applique-t-il à faire ressortir que « le propre d'un mélodrame est de procurer des émotions divertissantes, la terreur, le rire, la pitié », et qu' « un des grands principes est que, pour plaire, il faut épouvanter[3] ». Mérimée, dont le talent est

ministère; mais je n'ai trouvé aucune précision à cet égard. Ce qui est sûr, c'est qu'il attend un poste dans une ambassade.

1. *Sept lettres de Mérimée à Stendhal.* Rotterdam, aux frais de la Compagnie, 1898, p. 15-16.

2. Mais moins que ne le prétend Miss Killen (*ouvr. cité*).

3. Hartog, *ouvr. cité*, p. 49, note 2. — Sur le développement du mélodrame, cf. même ouvrage, p. 227. — Brunetière, *V. Hugo*, t. II, p. 35. — En 1811, Hugo assiste à Bayonne aux représentations des *Ruines de Babylone* (*V. Hugo raconté...*, t. I, p. 82). — Les premières ébauches de Flaubert relèveront du genre macabre. Après Smollett et Sterne, Radcliffe, Lewis, Maturin exercent une certaine influence sur Mérimée et sur

mélodramatique par certains côtés, se « divertit » à ces « émotions » et ne demande qu'à « épouvanter » le lecteur : s'il a du sang anglais dans les veines, ce doit être le sang de Lewis et d'Anne Radcliffe. Il pense donc que, après avoir fait du mélodrame[1], il convient de s'en moquer; mais qu'il convient aussi de suivre la mode, car la mode est le premier de ses soucis. Donc, il endosse le grand manteau noir de Pixérécourt, comme il a endossé le costume de Calderon, de Fauriel et de Shakespeare, quitte, la comédie jouée, à faire une pirouette. « Vous aimez, semble-t-il dire, le *Moulin des Étangs* et le *Chien de Montargis*? Soit! Mais ce sont des pièces bien morales. Eh quoi! pas un adultère, pas un viol, pas un inceste! Comme Pixérécourt est fade et vertueux! Je vais vous montrer, moi, ce qu'est un mélodrame. » — « Oh! messieurs, s'écrie Capo di Feuillide dans ses *Chroniques du Café de Paris*, vous voulez du dégoûtant, de l'horrible!... Oh! vous appelez beau ce qui blesse les yeux, révolte la pensée, fait dresser les cheveux et soulève l'âme! Ah! l'on est homme de génie parce que l'on fait des peurs à donner des attaques de nerfs! Eh bien! messieurs, vous en aurez! Et voilà notre espiègle auteur qui, poussant dans ses conséquences sa pensée féconde, se met, pour tuer l'horrible, à faire de l'horrible[2]. » Tels doivent être le raisonnement et le but de Mérimée, à qui l'on appliquerait volontiers cette phrase : « Il appartient... à l'école de Sterne, mais de Sterne qui a adopté pour devise le *Que sais-je?* de Montaigne et le *Nihil mirari* de Bolingbroke, avec le *Peut-être* si impitoyablement frondeur de Rabelais[3]. »

les romantiques. Par là encore Mérimée se rattache au XVIII[e] siècle (cf. A. Pitou, *les Origines du mélodrame français à la fin du XVIII[e] siècle. Revue d'histoire littéraire de la France*, 1911. — Estève, *Études sur la littérature préromantique*. Paris, Champion, in-8°, 1923, p. 139).

1. Dans le *Théâtre de Clara Gazul* et dans la *Jacquerie*.
2. *Ouvr. cité*, t. II, p. 277.
3. *Ibid.*, p. 270-271.

« Voici donc, dit-il en substance, l'anodine histoire d'un père qui veut abuser de sa fille. Ne vous récriez point : je l'emprunte à Ustariz, à Byron, à Shelley. Déjà, chez eux, elle a un certain relief; mais, grâce à des moyens devant lesquels reculent les Pixérécourt et les Carmouche, je vais la relever d'un tel piment qu'un boucanier colombien en aurait la nausée. » Et, comme il n'ignore pas que l'excès tue, il pense. « Après quoi, si le lecteur sensible et la tendre lectrice, si les chefs de bureau et si leurs épouses ne sont pas écœurés du mélodrame et de son frère cadet, le drame romantique, c'est qu'ils ont le goût perverti. » La *Famille de Carvajal* est donc une parodie macabre, et il est probable que, à travers Pixérécourt, Mérimée vise V. Hugo.

Alors, pour faire plaisir à sa correspondante, il baptise son héros Alphonse, ou plutôt don Alonso de Pimentel, et voici : Nous sommes dans une province peu habitée du royaume de la Nouvelle-Grenade, en 16**. Un colon, José de Carvajal, est amoureux de sa fille Catalina. Jaloux furieux, il cherche à éloigner Alonso, amant de sa fille, et à violer celle-ci. Catalina résiste; aidée de sa mère, elle se prépare à fuir en faisant appel à un cacique et à ses guerriers. L'attaque échoue, mais Alonso échappe à la mort. Blessé pourtant, il veut se venger. Carvajal, exaspéré, invente une ruse cynique et, sous peine de mort, oblige sa femme à signer un billet où elle reconnaît qu'il n'est pas le père de Catalina. Catalina évente ce piège monstrueux, repousse son père, le menace d'un poignard. Carvajal empoisonne sa femme, enferme sa fille, lui envoie une tasse de lait dont elle se méfie. Les Indiens attaquent à nouveau pour la délivrer. Carvajal, serré de près, se précipite dans la chambre de sa fille et veut abuser d'elle. Catalina le tue à coups de dague. Les Espagnols surviennent et condamnent la jeune fille, coupable de parricide, à être livrée aux tigres de la forêt.

Abandonnée par Alonso, qui se conduit comme un lâche, Catalina tombe évanouie sur le cadavre de son père.

On aurait peine à découvrir action plus noire, crime plus abominable. Cette histoire d'inceste, aggravée de crimes, ravit Mérimée : une fille qui se débat pour n'être point la victime de son père, à la bonne heure! voilà un sujet de mélodrame, et personne n'en contestera la salutaire horreur. Prétendra-t-on qu'un pareil sujet est invraisemblable? Si l'exemple de Phèdre, brûlée des feux que l'on sait, ne suffit pas à convaincre le lecteur, Mérimée en appelle de Racine à Ustariz et donne ses preuves; car il n'est pas homme à s'abandonner, même en plein mélodrame, aux jeux perfides de l'imagination. Il raconte donc dans la *Préface* qu'il a emprunté l'anecdote à un ouvrage sur la Nouvelle-Grenade; mais l'auteur de cet ouvrage, le « malheureux Ustariz », a-t-il existé? Pas plus, je le crains, que Clara Gazul ou Hyacinthe Maglanovitch[1]. Mérimée n'en est point à une mystification près. La *Revue Française* ajoute foi aux paroles du jeune homme, sans chercher plus loin[2]. Le public, d'ailleurs, en demande-t-il davantage? En revanche, on ne peut douter que Mérimée s'inspire de l'histoire de Béatrix Cenci, à laquelle il fait allusion[3]. L'horrible légende est à la mode, court les salons; Byron, A. Pichot la commentent[4]; en 1819, Shelley en tire une tragédie, *The Cenci*[5], et la publie à

1. Filon semble croire à l'authenticité de cette chronique (*Mérimée et ses amis*, p. 41). M. Martinenche la met en doute avec raison (*ouvr. cité*, p. 120).

2. 1er juillet 1828, p. 261. — « La *famille de Carvajal* est un drame véritable dont le sujet est tiré d'une chronique de l'Amérique espagnole », dit-elle. Mais elle ne précise pas.

3. P. 409. — Sur la formation de cette légende, cf. A. Geffroy, *la Légende de la Cenci* (*Revue des Deux Mondes*, 15 avril 1880, p. 941).

4. Cf. les *Conversations de lord Byron*, recueillies par Medwin. Paris, Ladvocat, 2 vol. in-16, 1824, t. I, p. 99. — A. Pichot, *ouvr. cité*, t. IV, p. 112. — Sous l'Empire, la légende courait déjà les salons (cf. duchesse d'Abrantès, *Histoire des salons de Paris*, t. IV, p. 249).

5. Cf. la *Mode*, janvier-mars 1833, p. 170 (à propos de *Guido Reni* de Béraud). Sur les interprétations différentes de ce thème, cf. *Revue de littérature comparée*, juillet-septembre 1924, p. 520-521 : compte-rendu du livre de M. L. Giartoso de Courten, *Shelley e l'Italia*.

Livourne. On y voit comment le comte Cenci, brute sanguinaire, « âme de tigre », viole sa fille qui le poignarde et meurt ensuite sur l'échafaud. Le poète atténue le drame humain par un drame politique et donne à son œuvre une grandeur morale en faisant de Béatrix le symbole de la conscience. Mérimée, de même qu'il assombrissait Froissart, assombrit Shelley et ne garde que le drame brutalement sensuel. Il utilise hardiment les adaptations de la légende italienne qui ont paru en France en 1822 et en 1825; ainsi lorsque, en 1839, Stendhal, friand, lui aussi, de semblables histoires, racontera la légende de façon plus scabreuse encore[1], le lecteur pensera à la *Famille de Carvajal*. Un tel réalisme, à peine supportable dans un roman, est impossible à la scène; Byron, audacieux pourtant, juge le sujet peu dramatique et se montre sévère pour la tragédie de Shelley. Qu'aurait-il pensé devant « l'écorché » de Mérimée?

Donc celui-ci aggrave une donnée déjà fort immorale, et, peut-être pour la rendre plus réelle, baptise son héros d'un nom historique[2]. Habilement, il suggère des rapprochements avec la *Comedia Entretinada* de Cervantès, dont le sujet repose sur une équivoque scabreuse; avec *El Anticristo* d'Alarcon, où il est question d'adultère et d'inceste; surtout avec l'épisode de Glaura dans l'*Araucana* d'Ercilla. Glaura, fille du « vaillant cacique Quilacuva », est aimée par un cousin de son père, Fresolano, qui, pour la posséder, viole les lois sacrées de l'amitié. Glaura se défend, le repousse de loin. « Je le voyais, dit-elle, à

1. *L'Abbesse de Castro*. Paris, Dumont, in-8°, 1839, p. 293 (*Histoire véritable des Cenci*).

2. Ou littéraire; Carvajal est le nom d'un poète du groupe napolitain (époque de Henri IV et des rois catholiques, 1454-1516). — Sur le nom historique des Carvajal, cf. don Telesforo de Trueba, *l'Espagne romantique*... (trad. Defauconpret. Paris, Gosselin, 3 vol. in-8°, 1832, t. II, p. 239). — *Romancero général*, t. III, p. 33-34. — Montluc, *Commentaires et lettres* (éd. de Ruble. Paris, Renouard, in-8°, 1872, t. II, p. 452-453; t. III, p. 42, 57). — Brantôme, *Œuvres complètes* (éd. Lalanne. Paris, Renouard, in-8°, 1864, t. I, p. 152).

n'en pas douter, résolu à quelque violence et à une action outrageuse ; par prudence, je me dérobai et me mis à distance ; et alors, sans plus garder aucune réserve, je lui criai de loin : homme pervers, incestueux, déloyal, ingrat, violateur de tous les sentiments de l'amitié et des lois que les proches respectent[1] ! » Cette exclamation indignée sert d'épigraphe à la *Famille de Carvajal;* mais comme l'épisode de Glaura est terne à côté de l'histoire de Catalina ! Plus encore qu'à Glaura, le lecteur songe au frère Ambrosio qui, dans le *Moine* de Lewis, viole sa sœur Antonia et tue sa mère Elvire. Il évoque les amours incestueuses de Parisina et de son fils naturel Hugo, dont Byron a laissé une immortelle peinture où le crime, à peine entrevu, est dépassé par la grandeur tragique du châtiment. Mais Byron écarte l'horreur malsaine de la fable et revient à cet angoissant mystère de la fatalité qui donne une majesté religieuse à l'*Œdipe* de Sophocle, à la *Phèdre* d'Euripide et à celle de Racine.

Pourtant, même lorsqu'il parodie ces grands modèles, Mérimée ne s'en éloigne pas. Dans la première scène, il dépeint la colère qui soulève Catalina : « J'aime à la voir ainsi, s'écrie Carvajal. Comme elle est belle quand le dépit lui donne des couleurs ! comme son sein est agité ! Quels yeux ! comme ils sont pleins de rage ! Elle est belle comme une jeune tigresse[2]... » Ces paroles sont une habile adaptation d'un passage de *El Tejedor de Segovia :* « Ah ! continuez, s'écrie ironiquement le comte en voyant Anna Ramirez de Vergas en colère, vous êtes plus belle que jamais. Un déluge de roses couvre votre blanc visage et plus je vous écoute, plus je vous admire[3]. » Mérimée, ennemi du cultisme, sacrifie de bon cœur le « déluge de roses » ; il préfère la *jeune tigresse*. Or, dans *Don*

1. *L'Araucana*, trad. A. Nicolas. Paris, Delagrave, 2 vol. in-12, 1869, t. II, ch. XXVIII, p. 366, st. 16.
2. P. 413.
3. Journée I, scène X.

Juan, Byron décrit la folle colère de la sultane Gulbeyaz, à qui la passion donne « l'aspect d'un bel orage personnifié », et il la compare à une *tigresse* ou à une lionne privée de ses petits[1]. Ercilla n'avait pas reculé devant le mot : « Altière et impitoyable *tigresse!* » crie Fresolano à Glaura[2]; et la même scène est reproduite dans *The Cenci* de Shelley. Ainsi la Catalina de Mérimée s'apparente à Béatrix, à Glaura, à Gulbeyaz, à Anna Ramirez de Vergas. Le sang vif des Espagnoles coule dans ses veines et il y paraîtra au cours de l'action.

Voilà donc la pièce solidement étayée; Pixérécourt, dont tel mélodrame entraîne l'érudit à d'aussi vastes recherches, n'emploie pas d'autre méthode. La documentation de Mérimée est sérieuse, ou paraît l'être, la vraisemblance est sauvegardée grâce à des textes historiques, ou supposés tels, un appareil critique s'efforce de justifier les passages qui sont obscurs pour un lecteur français. Mais Mérimée est supérieur à Pixérécourt lorsqu'il s'agit d'accumuler des situations révoltantes et des horreurs préméditées : l'adultère, l'inceste, la torture, les assassinats, les scènes de violence et de cruauté constituent le fond du drame; les menaces, les jurons, les blasphèmes, les cris de rage constituent les moyens d'expression. José de Carvajal est un fou sensuel qui torture les nègres, veut abuser de sa fille, empoisonne sa femme et joint la lâcheté au cynisme. Son langage est digne de ses actes et les aphorismes qu'il émet sont étranges. « Un homme, dit-il, ne doit jamais se repentir. » — « Une heure de plaisir, ensuite l'enfer! » Son idéal consiste à « goûter un bonheur diabolique[3] », car le bonheur ne se conçoit pas sans le diable ni l'enfer. Ce satanisme en pa-

1. *Don Juan*, ch. v, st. 132 à 135. Dans la stance que Mérimée pacel en épigraphe, il s'agit de Haïdée, qui s'interpose entre son père Lambro et don Juan.

2. *Ouvr. cité*, ch. XXVIII, st. 18.

3. Cf. p. 436, 441-442, 445.

roles se donne libre cours dans la scène de sorcellerie où Carvajal, parodiant le docteur Faust, joue à l'alchimiste[1]. Ainsi Mérimée nous donne un amusant répertoire du vocabulaire mélodramatique; le *Dictionnaire infernal* de Collin de Plancy n'est pas resté sans lecteur, et il faut voir dans ce langage baroque une satire du langage que les écrivains romantiques prêtent à leurs héros.

Quant aux mœurs, elles sont d'une violence effrénée. La scène V, où Carvajal veut contraindre sa femme innocente à avouer par écrit qu'elle l'a trompé, est une des plus pénibles qui soient : ce ne sont plus les nerfs qui souffrent, c'est l'instinct moral qui se révolte. Don José, assistant un peu plus tard à l'agonie de cette pauvre femme que le misérable Mugnoz n'est pas capable d'empoisonner proprement, aura raison de dire : « L'agonie de cette femme est affreuse[2] » ; mais elle ne l'est pas tant que le supplice moral qui l'a précédée. Mugnoz raconte avec sang-froid comment les Indiens coupent le cou à un honnête Espagnol : « Ils lui mettent un pied sur l'estomac; d'une main ils lui tiennent les cheveux; deux coups de machète, et la tête leur reste entre les mains[3]. » Fenimore Cooper ne décrit pas mieux le supplice du scalpe. Enfin, la dernière scène où Catalina poignarde son père, où celui-ci la maudit « en secouant sa main sanglante vers elle », où les Espagnols et les Indiens pénètrent en désordre dans la chambre du crime, où Ingol « saisit doña Catalina par les cheveux et lève sa machète pour lui couper la tête », où la pauvre fille s'évanouit sur le cadavre de son père termine dignement cet horrifique mélodrame[4]. Il ne manque, avant la chute du rideau, que la danse des Peaux-Rouges autour des cadavres.

1. Scène II, p. 422.
2. Scène VI, p. 440.
3. P. 442.
4. P. 446-447.

Car nous sommes chez les Indiens, et F. Cooper ne renierait pas le décor, sauvage comme les habitants[1]. Mérimée nous conduit dans la hutte d'un cacique; il évoque les nuits redoutables que troublent les rugissements des tigres, à l'heure où s'incline la Croix du Sud, les bois d'orangers, les femmes à la peau couleur de brique, les flèches rouges des guerriers indiens qui rôdent dans l'ombre. Quelques mots : cacique, maté, piastres..., quelques jurons : Corps du Christ! — Par Notre-Dame de Chimpaquira! — Par la fressure du pape! — Par les mille pipes du diable!... donnent au drame une teinte d'exotisme singulier. C'est l'exotisme, dont Lesage a discrètement usé dans les *Aventures de Beauchêne*, dont F. Cooper abuse dans ses romans indiens. Il envahira *Tamango*, le *Carrosse du Saint Sacrement* et l'*Occasion*, car, si l'auteur de la *Famille Carvajal* ne l'a pas découvert, il a eu le mérite d'en montrer, avant les poètes parnassiens, l'incomparable richesse. Cet exotisme colonial vaut mieux, à coup sûr, que la peinture de ces mœurs frénétiques et de ces caractères inconsistants. On plaint la malheureuse doña Augustina, on a envie d'encourager Catalina dans sa farouche résistance; les autres personnages ne sont que des fantoches. Carvajal est trop foncièrement, trop continuellement mauvais pour intéresser le lecteur. Ses complices sont à sa taille.

Cadre, action, personnages, tout est sinistre et conviendrait aujourd'hui au *Grand Guignol* si, par instants, l'ironie ne perçait. Mérimée s'amuse; il termine la pièce par cette phrase dont la désinvolture n'appartient pas à Ingol : « Ainsi finit cette comédie et la famille de Carvajal : le père est poignardé, la fille sera mangée : excu-

1. Le 26 octobre 1826, le *Globe* avait publié le compte-rendu d'un ouvrage sur les mœurs des Araucaniens du Chili, *Travels in Chile and La Piata*, by John Miero, 2 vol. London, 1826, Baldwin, Cradock and Joy (anonyme), p. 165. Mérimée connaissait sans doute cet ouvrage.

sez les fautes de l'auteur. » *Une femme est un diable* et le *Ciel et l'Enfer* n'ont pas d'autre dénouement. Mugnoz, racontant le combat entre Carvajal et les Indiens avec une verve amusante, rappelle le Charles Leblanc des *Espagnols en Danemarck*. Telle trouvaille est digne du mélodrame le plus absurde : les nègres, dit Mugnoz, « pâlissent sous leur peau noire[1] ». Quant aux pointes que Mérimée décoche aux prêtres et aux moines, à ces « imbéciles en robe noire », à ces « cafards », elles sont aiguisées avec soin[2]. La scène où don José discute avec l'aumônier est d'un comique de bon aloi[3] : « Vous êtes pieux, n'est-ce pas? vous avez de la dévotion? » dit don José. — L'aumônier (étonné) : « Monseigneur! » — Don José : « Vous avez lu vos Écritures, n'est-ce pas? Moi aussi, pendant que j'étais au lit pour une blessure; mais le diable m'emporte si j'y ai rien compris! » — L'aumônier (se signant) : « Monseigneur! » — Don José : « N'ayez pas peur, je ne vous mangerai pas. Dites-moi, avez-vous jamais confessé de grands criminels? » — L'aumônier : « Hélas! oui, Monseigneur. » — Don José : « Et vous leur donniez l'absolution? », etc... Cet accent familier est celui du *Théâtre de Clara Gazul*, car la *Famille de Carvajal* a sa place entre le *Ciel et l'Enfer* et le *Carrosse du Saint-Sacrement*. Il serait vain d'y chercher un progrès sur les œuvres précédentes; c'est une scène de Lewis aggravée par F. Cooper. Taquin, Mérimée sourit : quelle belle occasion de crier au scandale pour les classiques engoncés dans les règles, pour les hôtes des salons de la rive droite, pour la société du faubourg Saint-Germain confite en dévotion, pour les défenseurs de la Congrégation et de la morale officielle! Ah! cette fois-ci, le brave Delécluze a le droit de gémir sur la hardiesse

1. P. 442.
2. P. 423.
3. P. 424.

d'une pensée qui frise le cynisme, sur l'effronterie d'un style qui brave la bienséance ; cette fois-ci, l'académicien Auger a le droit de fulminer contre une « littérature de cannibales » !

*
* *

En trois ans, Mérimée a publié trois œuvres assez médiocres et un mélodrame. Ce sont des œuvres de circonstance dont la valeur est historique plutôt qu'esthétique. L'une, la *Guzla*, est une parodie à peu près au même titre que la *Famille de Carvajal* est une charge. Les deux autres, le *Théâtre de Clara Gazul* et la *Jacquerie*, sont des scènes dramatiques composées pour illustrer les théories nouvelles, non pour les réaliser dans la force du mot. Dès 1828, la *Revue Française* a senti le danger ; après avoir gémi sur la décadence de la scène et appelé de tous ses vœux une réforme dramatique qui s'impose encore en 1828, elle écrit à propos de la *Famille de Carvajal* et de la *Jacquerie* : « Il serait bien temps que la nouvelle école dramatique essayât d'être théâtrale. La difficulté est très grande sans doute et elle n'a été qu'à peine effleurée. Tant qu'elle ne sera pas résolue, le système classique gardera un immense avantage et pourra défier insolemment le système nouveau. La représentation est l'épreuve décisive ; pour les ouvrages dramatiques, c'est le jugement de Dieu[1]. » Or Mérimée se dérobe au « jugement de Dieu ».

Ses premiers essais ne marquent aucun progrès sensible. Ils sont conçus selon une formule neuve, mais limitée dans ses effets : étonner le public en imitant un écrivain jusqu'au pastiche ou à la parodie. La même méthode entraîne les mêmes résultats, et les trois œuvres, diverses

1. Juillet 1828, p. 261. Cf. p. 93.

en apparence, révèlent la même facture. L'analyse démontre que, par les inspirations générales, par l'ambiance dont il s'entoure, par l'appel qu'il fait à la documentation historique et aux secours étrangers, cet art s'apparente au romantisme. Mais on n'a pas tout dit quand, après avoir découvert les sources où puise Mérimée et les procédés techniques dont il use, on applique à son art l'épithète de *romantique*. Car si Mérimée comprend le romantisme et les besoins nouveaux auxquels celui-ci répond, il n'est, dès l'abord, un romantique qu'en surface, parce qu'il ne peut faire cause commune avec ceux qui s'inspirent des idées monarchiques et des idées chrétiennes. Le sang proteste, et la tradition familiale, plus forte que la tradition nationale, le ramène au XVIII^e^ siècle dont il est le fils spirituel. Alors le romantisme et le siècle de Voltaire se combattent en lui : il en résulte que ses premières œuvres ont un caractère hybride et ne vivent pas. L'esprit du XVIII^e^ siècle est en lui comme un ver dans le fruit. Il lui ôte la foi, mais il lui apprend un art subtil, admirable quand il s'agit de noter avec précision un fait particulier, maladroit quand il s'agit d'embrasser un ensemble. Cet art est celui du détail, de la scène isolée, du récit bref. Nul effort vigoureux ne dégage l'œuvre ; au lieu d'une touche large, l'œil rencontre une infinité de coups de pinceau où il s'abîme. Cette esthétique, qui ne met rien au centre du tableau et disperse l'intérêt, est une esthétique « divergente » ; elle fait songer à une roue qui aurait une multitude de rayons sans un axe pour les fixer.

Ainsi partagé entre deux formes d'art contraires, Mérimée hésite. D'une part, il reproche aux romantiques de fausser la réalité en l'agrandissant, de déformer le monde par l'imagination, de vivre hors la vie : il a raison. D'autre part, il ne prend pas garde que le romantisme assagi, d'où sortira le réalisme, exagère à rebours et fausse, lui

aussi, la réalité en accordant une importance exagérée au détail qui, parfois, ne signifie rien. Mérimée répondra que l'univers se présente à nous dans la multiplicité de ses éléments, non dans son ensemble; que, de notre lucarne, nous n'en voyons qu'une parcelle infime; que le ciel, où s'égarent les poètes, a, pour chacun de nous, la grandeur de cette lucarne. Il a encore raison. Mais, à force d'avoir raison, il a tort. Car le rôle de l'artiste est de recomposer l'univers à l'aide de ces fragments épars ou, plus modestement, de le ramener à quelque ensemble harmonieux en effaçant les détails menus, les détails infinis; son rôle est de créer le ciel quand, par l'étroite fenêtre, il en aperçoit un lambeau. Et s'il se trompe en évoquant ainsi le monde par grandes masses, par oppositions vives de lumière et d'ombres, il peut se rassurer à la pensée que les réalistes, esclaves de leur loupe et devenus myopes, se trompent, eux aussi, sans avoir, comme lui, la consolation de commettre une généreuse erreur.

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

L'Enfance (1803-1820) 1

I. Les origines de Mérimée (p. 1). — II. Les études (p. 14). — III. Les souvenirs révolutionnaires et les gloires impériales (p. 27). — IV. La maison paternelle et l'anglomanie (p. 35). — V. La génération de la *Fille aux yeux d'or* : Mérimée en 1818 (p. 41).

CHAPITRE II

La Croisée des chemins (1820-1823) 45

I. Le travail des esprits vers 1820 (p. 45). — II. Mérimée à l'École de Droit et Mérimée humaniste (p. 52). — III. Mérimée dans le Paris de 1820 (p. 57). — IV. Jean-Jacques Ampère (p. 60). — V. Stendhal (p. 69). — VI. Les salons de la Restauration (p. 76). — VII. La société des quatre amis. — Le séjour à Coulommiers (p. 80). — VIII. Le cénacle de Stendhal et l'influence de Jacquemont (p. 92). — IX. Mérimée en 1823 (p. 102).

CHAPITRE III

Premières escarmouches (1823-1824) 109

I. Réunions chez Stapfer, Delécluze, Viollet-le-Duc : Stendhal et P.-L. Courier (p. 109) — II. Attitude

de Mérimée à l'égard des novateurs (p. 122). — III. Influence de Shakespeare et influence du *Globe* (p. 127).

CHAPITRE IV

PREMIERS ESSAIS (1824-1825). 135

I. Camaraderies littéraires et lectures publiques (p. 135). — II. *La Bataille :* esquisse d'un drame byronien (p. 137). — III. Ébauches dramatiques avec Stendhal (p. 140). — IV. *Cromwell :* esquisse d'un drame shakespearien (p. 141). — V. L'Espagne : les quatre articles du *Globe* (p. 146). — VI. La préparation du *Théâtre de Clara Gazul* (mars-avril 1825) (p. 156).

CHAPITRE V

L'ESPAGNE : LE « THÉATRE DE CLARA GAZUL » (1825). — L' « ÉTUDE SUR CERVANTÈS » (1826) 171

I. Apparition et succès du *Théâtre de Clara Gazul* (p. 171). — II. L'actualité de l'œuvre ; son exotisme et sa couleur locale (p. 176). — III. Mérimée peintre des mœurs espagnoles (p. 187). — IV. Mérimée peintre de caractères (p. 203). — V. Le réalisme du *Théâtre de Clara Gazul :* dialogue et style (p. 217). — VI. La personnalité de Mérimée (p. 219). — VII. Intérêt du *Théâtre de Clara Gazul* (p. 221). — VIII. L'*Étude sur Cervantès* (p. 224).

CHAPITRE VI

ANNÉES DE PRÉPARATION : DU 4 JUIN 1825 AU 4 AOUT 1827. 231

I. Mérimée dans les salons littéraires. — Mérimée au théâtre : l'*Amour africain* (p. 231). — II. Lettres de Mérimée à Stapfer et rapports avec Stendhal (p. 240). — III. Relations avec les artistes

(p. 242). — IV. L'exotisme : voyage en Angleterre. — L'Espagne, l'Orient, les Russes : élaboration de la *Guzla* (p. 247).

CHAPITRE VII

L'EXOTISME SLAVE : LA « GUZLA » (1827) 261

I. La supercherie (p. 261). — II. Origines de la *Guzla* (p. 267). — III. Emprunts de Mérimée (p. 275). — IV. Ordonnance du livre (p. 279). — V. Valeur pittoresque du livre : couleur locale (p. 283). — VI. Valeur morale du livre : silhouettes de la *Guzla* (p. 285). — VII. Valeur intrinsèque de l'œuvre : son romantisme, sa poésie (p. 287). — VIII. Influence de la *Guzla* (p. 291).

CHAPITRE VIII

LE MOYEN AGE MIS EN MÉLODRAME ET LA PARODIE DU MÉLODRAME : LA « JACQUERIE » ET LA « FAMILLE DE CARVAJAL » (1828) 297

I. Mérimée en 1827 et en 1828 : la mode du moyen âge (p. 297). — II. Intérêt d'actualité de la *Jacquerie*. — Intérêt historique. — Intérêt littéraire (p. 305). — III. Imitation de W. Scott, de Shakespeare, de Gœthe et de Pixérécourt (p. 310). — IV. Valeur historique de la *Jacquerie* : les sources (p. 319). — V. Intérêt du tableau de mœurs (p. 329). — VI. Caractères généraux de la *Jacquerie* (p. 332). — VII. La *Famille de Carvajal* : une parodie du mélodrame (p. 335). — VIII. L'art de Mérimée entre 1825 et 1828 (p. 349).

TABLE DES GRAVURES

DU TOME PREMIER

I. Portrait de Mérimée en 1866, par S.-J. Rochard (Musée du Louvre). *Communiqué par M. L. Demonts* . 44

II. Mérimée en 1825, par David (Musée d'Angers). *Communiqué par M. J. Cormerey* (inédit) 232

ERRATA

P. 16, l. 4, *au lieu de :* « ces leçons versifiées », *lire :* « ces extraits ».

P. 21, n. 1, *lire :* Defauconpret ; n. 2 : de Spœlberch de Lovenjoul (Ibid., p. 84, note 1).

P. 29, l. 21, *lire :* Thiébault ; l. 28 : Parseval Grandmaison.

P. 37, l. 26, *lire :* Rochard.

P. 41, l. 8, *lire :* Mme de Genlis.

P. 55, n. 2 et 3, *lire :* Boissonade.

P. 61, n. 1, *lire :* marquise de la Rochejacquelein (et *passim*).

P. 63, n. 1, *lire :* L. Byron.

P. 77, l. 16, *lire :* Mme Cabanis.

P. 83, l. 32, *lire :* Arnault.

P. 109, n. 4, *lire* : De Humboldt.

P. 137, n. 1, p. 141, n. 1, *lire :* de Varennes.

P. 141, n. 2, *lire :* J. Marsan : *la Bataille romantique*. Paris, Hachette, in-12, 1912. — (Ibid., p. 162, n. 3 ; p. 172, n. 3 ; p. 246, n. 1 ; p. 315, n. 1.)

P. 149, l. 11, *lire :* Lafont.

P. 153, l. 16, *lire :* il se le rappellera.

P. 174, l. 2, et p. 178, l. 22, *lire : Mercure du XIXe siècle.*

P. 180, l. 9, *lire : Une fête de Néron.*

P. 186, n. 1, *lire : Biographie nouvelle des contemporains.*

P. 208, l. 26, *lire :* Mojana.

P. 218, n. 3, *lire :* San Martín.

P. 232, l. 20, *lire :* Spurzheim.

P. 233, l. 3, et p. 240, l. 22, *lire :* Schiassetti.

P. 245, l. 13, *lire :* Paisiello.

P. 250, n. 1, *lire :* Gunnell.

P. 264, l. 12, *lire :* Hyacinthe Maglanovich.

P. 294, n. 6, *lire* : Polikowsky : *Prosper Mérimée, le caractère et l'œuvre littéraire.* Carouge-Genève, in-8°, 1910.

P. 302, l. 27, *lire :* Waverley (Ibid., p. 303, l. 19).

P. 303, l. 4, *lire :* Louis Boulanger.

P. 313, l. 21, *lire :* Ben Jonson.

P. 330, l. 7, *lire :* Briffault.

ACHEVÉ D'IMPRIMER

LE XXX NOVEMBRE M CM XXIV

PAR

P. DAUPELEY-GOUVERNEUR

A NOGENT-LE-ROTROU

77122

University of Waterloo
Library

University of Waterloo
Library

University of Waterloo
Library